



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS  
LICENCIATURA EM LETRAS INGLÊS

Brenda Maria Pereira de Pontes

**A NARRATIVA DE INICIAÇÃO EM “HER FIRST BALL” E “THE GARDEN PARTY”: UM RECORTE COMPARATIVO**

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Fatima Fernandes Nobre

João Pessoa – PB  
Novembro de 2017

BRENDA MARIA PEREIRA DE PONTES

A narrativa de iniciação em “Her First Ball” e “The Garden Party”: um recorte comparativo

Trabalho de conclusão de curso (TCC) submetido ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Graduada em Letras Inglês.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Fatima Fernandes Nobre

João Pessoa – PB  
2017

PONTES, Brenda Maria Pereira de.

A narrativa de iniciação em “Her First Ball” e “The Garden Party”: um recorte comparativo / Brenda Maria Pereira de Pontes. – João Pessoa, 2017

74f.:il

Monografia (Graduação em Letras Inglês) – Universidade Federal da Paraíba – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Fátima Fernandes Nobre

1. Literatura.      2. Narrativa.      3. Iniciação.      4. Mansfield.

BSE-CCHLA

CDU 82

**Brenda Maria Pereira de Pontes**

**A narrativa de iniciação em “Her First Ball” e “The Garden Party”: um recorte comparativo**

**Defesa Pública de TCC em:**

**João Pessoa, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Fatima Fernandes Nobre - UFPB (Orientadora)**

---

**Prof. Dr. Jeová Rocha de Mendonça – UFPB (Examinador)**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Glória Maria Oliveira Gama – UFPB (Examinadora)**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Burity Dialectaquiz – UFPB (Suplente)**

**João Pessoa – PB**

**2017.1**

## **Agradecimentos**

Agradeço com muito carinho à professora Lucia Fatima Fernandes Nobre, minha orientadora, e um importante exemplo à construção da identidade da profissional que almejo desenvolver. Tive o privilégio de tê-la como professora em algumas disciplinas, que me fizeram perceber seu exímio cuidado, atenção ao aluno, e dedicação à docência. Agradeço-lhe muito por ter acreditado em mim, por ter enxergado um potencial intelectual que eu sequer imaginei ter. A oportunidade de reapresentar um trabalho numa disciplina ministrada (logo no primeiro período) pela senhora e suas gentis, motivadoras, palavras sobre meu projeto de pesquisa são algumas das amostras do seu cuidado que carrego comigo. Aquelas inspiradoras palavras me fizeram acreditar em meu futuro acadêmico e profissional.

Falando em futuro acadêmico e profissional, agradeço à UFPB, motivadora dos tantos encontros que transformaram e transformam a pessoa que sou, e também financiadora das experiências que ajudaram a construir minha identidade docente (como o PROTUT). Quando me matriculei, lá em 2013, não imaginava que fosse conhecer pessoas tão incríveis, que me marcariam de diferentes formas e em diferentes momentos da graduação, compartilhando experiências e risadas. Cida e Ademar, vocês são figuras incrivelmente acolhedoras e atenciosas. Edilson, agradeço pela companhia naquelas disciplinas em que eu quase não falava com ninguém – e para conversamos ou iniciar a conversa, às vezes só bastava um olhar entediado. Cleiton e Eric, obrigada por serem exemplos de motivação e dedicação – e pelas broncas quando eu mantive segredo das apresentações. Ainda sobre a UFPB, agradeço à banca examinadora deste trabalho, professores Jeová e Glória, pela paciência, pela leitura atenciosa e pelas sugestões que possibilitaram a melhora deste material.

Aos meus amigos e ao meu namorado, Felipe, por terem me apoiado, ouvido e aceitado as vezes em que fiquei em casa me dedicando à escrita deste trabalho e as vezes em que eu usei a escrita como álibi irrefutável ao meu gosto por ficar em casa. Muitas das nossas conversas fizeram com que eu levasse uma vida um pouco mais leve enquanto escrevia, trabalhava e me preparava para a seleção do mestrado. Como prometido, agradeço às minhas amigas e companheiras de apartamento por todas as vezes em que me emprestaram seus notebooks para que eu pudesse escrever longe de casa. Portanto, um abraço especial para Débora, Josiane, Juliane e Nathiely.

A todos os professores que tive ao longo da minha trajetória estudantil, muitos deles motivaram a minha escolha pela docência, pelo curso de Letras. Vendo exemplos tão bons durante o ensino médio e o curso pré-vestibular (não mencionarei nomes para não ser injusta), era difícil não me sentir inspirada a tentar o mesmo. Agradeço às professoras Angélica, Jailine e Maura, por seus ensinamentos enquanto coordenadoras dos projetos em que fiz parte ao longo do curso. Agradeço à Andréa por ter me feito acreditar que havia em mim alguma habilidade para a docência. A todos os professores de Literatura que tive na graduação, seu entusiasmo e criatividade em ensinar Literatura só aumentaram o encanto que eu tenho por esta área. Aos professores de Língua Inglesa, muito obrigada por terem lapidado minhas competências comunicativas e por terem me feito enfrentar a timidez. Espero que algum dia eu também possa ser uma profissional inspiradora.

Contudo, agradeço especialmente à minha família, sempre ao meu lado, me dando amor, incentivo e sustento. O caminho que sigo hoje foi motivado por aqueles livros de poesia e os dicionários de inglês espalhados pela casa, que despertaram meu interesse pela literatura e pela língua inglesa. Agradeço-lhes pela compreensão e pela paciência diante das minhas escolhas. Seus abraços, conversas e outras manifestações de cuidado foram momentos de luz enquanto eu acreditava que não daria conta dos múltiplos afazeres que tinha ao mesmo tempo. Apenas posso dizer que espero continuar sendo motivo de orgulho para vocês, Rosimere, Valmir e Bruna. Também agradeço a Deus por todas as condições que parecem acaso ou, até sorte, pela chance do encontro e do reencontro nos caminhos que tenho seguido.

## **Resumo**

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo traçar uma análise comparativa dos contos “The Garden Party” e “Her First Ball”, de Katherine Mansfield, sob o viés da narrativa de iniciação. A iniciação é a passagem de um estado a outro, de um grupo social a outro (adolescência à fase adulta), e é também o termo antropológico que dá origem ao estudo proposto por esta pesquisa. Nos dois contos, existem passagens de caráter iniciativo que, através de seus similares contextos, apresentam jovens protagonistas em face de situações desestabilizadoras que fazem com que elas atravessem um caminho de ignorância ao conhecimento, o que podem levá-las à maturidade. Para tratar da narrativa de iniciação, faz-se necessária a abordagem da iniciação do ponto de vista antropológico e, para isso, buscamos apoio nos estudos de Adriane Rodolpho (2004), Borres Guilouski e Diná Costa (2012), que explicam ritos, rituais e iniciação. Quanto ao viés norteador desta pesquisa, este foi consolidado pelos postulados de Mordecai Marcus (1960), que estudou a iniciação em contos, em meados do século passado. Por esta razão, Marcus é fundamental ao desenvolvimento teórico deste trabalho. Considerando os aspectos técnicos do gênero conto, pautamos nossas referências em Nádia Gotlib (1990) e Arnaldo Franco Jr. (2009). Junto à análise, chegamos à conclusão de que os contos estudados são diferentes manifestações da narrativa de iniciação, permeados por elementos e condições técnicas similares.

**Palavras-chave:** Literatura. Narrativa. Iniciação. Mansfield.

## **Abstract**

This monograph aims to draw a comparative analysis of the short-stories “The Garden Party” and “Her First Ball”, by Katherine Mansfield, under the light of initiation narratives. Initiation is the passage from one condition into another, from one social group to another (adolescence to adulthood), and it is also the anthropological term that originates the study proposed by this research. In both stories, there are passages of an initiation aspect that, through its similar contexts, present young protagonists facing struggling situations that make them cross a path from ignorance to knowledge, which can take them to maturity. In order to deal with the initiation story, it is necessary to approach initiation from the anthropological point of view, therefore, we relied on the studies by Adriane Rodolpho (2004), Borres Guilouski and Diná Costa (2012), who explain rites, rituals and initiation. As far as the theories on initiation narratives are concerned, this research rested on the postulates by Mordecai Marcus (1960), who studied initiation in short stories, in middle of the last century. Therefore, Marcus is fundamental for the theoretical development of this monograph. Considering the technical aspects of the short story as a genre, we searched for references in Nádia Gotlib (1990) and Arnaldo Franco Jr (2009). As for the analysis, we conclude that both stories at issue are different manifestations of initiation narratives, permeated by similar elements and technical conditions.

**Keywords:** Literature. Initiation. Narrative. Mansfield.



## **SUMÁRIO**

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 – O CONTO E A NARRATIVA DE INICIAÇÃO</b> .....	11
1.1 – O que é o conto?.....	11
1.2 – Ritos e rituais: presentes na literatura e no cotidiano.....	18
1.3 – A iniciação e a narrativa de iniciação.....	23
<b>2 - ANÁLISE DOS CONTOS “THE GARDEN PARTY” E “HER FIRST BALL”</b> .....	28
2.1 Análise de “The Garden Party”.....	29
2.1.2 As personagens de “The Garden Party”.....	31
2.2 Análise de “Her First Ball” .....	35
2.2.1 Análise das personagens de “Her First Ball”.....	37
<b>3 – “THE GARDEN PARTY” E “HER FIRST BALL”: NARRATIVAS DE INICIAÇÃO</b> .....	40
3.1 A iniciação em “The Garden Party”.....	41
3.2 A iniciação em “Her First Ball”.....	46
3.3 Análise comparativa das narrativas de iniciação.....	48
<b>4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	54
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	55
<b>ANEXO 1</b> .....	57
<b>ANEXO 2</b> .....	

## INTRODUÇÃO

Katherine Mansfield é uma escritora neozelandesa de grande importância à literatura de língua inglesa. Contemporânea de Virginia Woolf e James Joyce, sua escrita apresenta traços do Modernismo, que viria a impactar a literatura de forma tão intensa que até hoje suas técnicas se mantêm vivas e pulsantes. A sensível escrita da neozelandesa tem cativado muitos através das décadas. A leitura de sua obra é capaz de provocar sentimentos singelos e fortes ao mesmo tempo. As *blisses* em seus contos dão brilho à sensibilidade dos seus leitores, que entram em contato com a faísca da humanidade no sentido mais puro, que deve estar sempre acesa para que não nos tornemos criaturas insensíveis e desatentas à beleza das pessoas e dos cenários. Através de seus contos, Mansfield apresenta conflitos que denunciam questões a respeito da desigualdade social, da imaturidade, da importância em ser humano, e da atenção ao que passa despercebido por estar nas margens. Em tempos de desatenção ao outro, é fundamental estar em contato com objetos e sujeitos que tratem da alteridade a fim de manter a fagulha da humanidade sempre viva.

Os contos de Mansfield escolhidos para esta pesquisa foram “Her First Ball” e “The Garden Party”, ambos publicados em 1921. Os dois contos perpassam pelo tema do amadurecimento, apresentam suas personagens adquirindo um novo conhecimento, ou seja, sendo iniciadas. Partindo deste pressuposto, buscamos identificar a iniciação nos contos para analisá-los sob o viés da narrativa de iniciação, com o propósito final de estabelecermos um recorte comparativo. Visando atingir estes objetivos, buscamos respaldo através das leituras de materiais sobre as características do gênero literário conto, os ritos e rituais no cotidiano, e sobre a narrativa de iniciação, estudo consolidado por Mordecai Marcus em meados do século passado. O cunho bibliográfico deste trabalho é também demonstrado pelo corpus a ser analisados. Embora a abordagem da narrativa de iniciação seja relativamente recente e tenha despertado interesse cada vez maior dos estudiosos da literatura, ainda são poucos os trabalhos que tratam desta abordagem, especialmente no Brasil. Por ser uma experiência humana, é possível que muitas obras contenham a iniciação como tema, como “Her First Ball” e “The Garden Party”, por exemplo, e que cada vez mais este tema seja abordado em outras pesquisas.

Quanto à metodologia desta monografia, foi preciso desenvolver os tópicos acima comentados, a fim de explaná-los e proporcionar um entendimento sobre esta abordagem. Antes de passarmos aos objetivos analíticos deste trabalho, que são as análises das iniciações nos dois contos de Mansfield e a comparação entre eles, estruturamos a pesquisa em capítulos que perpassam a elucidação do que é o conto (gênero literário analisado), os ritos e rituais (correlacionando-os ao cotidiano e à literatura), a iniciação e a própria narrativa de iniciação, para enfim seguirmos com as análises dos contos e suas personagens, e também do caráter iniciativo e ritualístico dos contos. Estes pontos estarão estruturados em três capítulos, sendo o último dedicado ao objetivo de desenvolver o recorte comparativo.

## CAPÍTULO I

### O CONTO E A NARRATIVA DE INICIAÇÃO

#### **1.1 O que é o conto?**

Definir o que é conto é uma tarefa que atravessa séculos, diversos estudiosos já se propuseram e se propõem a traçar as características do conto. Com o tempo, as concepções passaram a se misturar, a respaldar noções que viriam, assim, temos hoje diversos materiais e autores que exploram o tema. A brasileira Nádia Battella Gotlib em seu livro *A Teoria do Conto* também se dispõe a expandir concepções sobre o conto. No livro, a autora traz a síntese de Julio Casares a respeito das definições de Júlio Cortázar sobre o que é conto, estas são: “1. Relato de um acontecimento; 2. Narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. Fábula que se conta às crianças” (GOTLIB, 1990). É perceptível que as palavras ‘relato’, ‘narração’ e ‘contar’ pertencem a um mesmo campo semântico: a narrativa. A narrativa é intrinsecamente ligada à narração, ao ato de contar e ao relato, porém o relato por vezes assume as formas da descrição e, assim, se afasta um pouco da narração.

Voltando a tratar sobre o conto, é preciso separá-lo das outras possíveis narrativas. Em primeiro lugar, o conto é breve, conciso, o que remete às palavras de Edgar Allan Poe de que a estória curta (conto) deve ser lida em uma sentada só, sem pausas, sem desvios. Em segundo lugar, o conto é escrito com um propósito previamente definido, para o qual se voltam os acontecimentos do enredo, o que é chamado de unidade de efeito (presente até em títulos de alguns contos). Sabe-se que existem outros gêneros textuais que também são curtos, como por exemplo, a crônica e a poesia – esta que, por sua vez, também é escrita com um propósito, com a engenhosidade de um engenheiro ou de um catador de feijão, como já foi revelado pela poesia de João Cabral de Melo Neto (1965). Deste modo, temos mais uma característica do conto: a proximidade em relação a outros gêneros literários.

Embora o conto esteja sempre próximo de outros gêneros literários, há de se ter em vista o fato de que os artifícios e caminhos de um conto seguem em ritmo diferente. A proximidade de um gênero para o outro nem sempre indica semelhança. A ‘fábula’, terceira definição traçada por Casares e apresentada por Gotlib, por exemplo, distancia-se do conto por conta de suas características fantásticas, com os conhecidos

animais falantes. O ‘relato’, também apresentado por Casares, se puramente descritivo afasta-se mais do conto, e conta com um narrador e não com personagens, como ocorre com um conto. Em relação à poesia, não mencionada por Casares, mas ainda assim, pertinente, esta pode compartilhar ritmos com o conto, pode emprestar a este seu lirismo, os recursos utilizados para evocar imagens e sensações. Para Gotlib (1990), o conto “é sempre humano”, isto é, todas as dimensões em volta do conto são humanas: autor, leitor e acontecimentos. O conto é uma experiência pensada por um humano, uma narrativa sobre a experiência de outros humanos (criados ou reinventados pela imaginação de alguém), e sua leitura, por sua vez, pode causar diversos efeitos em outro humano: o leitor. Gotlib (1990) enfatiza: “o conto é de interesse humano, de nós, para nós, acerca de nós”. Os gêneros expostos anteriormente não conseguem abarcar toda esta humanidade, por exemplo: A fábula é humana em sua moral, e em seu público; O relato, por sua vez, expõe sim um acontecimento vivido por um humano, mas este narrador pode se distanciar do que se conta, tampouco existem personagens no relato (além disso, o efeito provocado pela leitura de um relato é diferente daquele provocado por um conto). Por fim, em relação à poesia, ela se afasta do conto pela ausência de personagens, por sua estrutura em versos, pela construção de imagens que podem ou não remeter a experiências humanas. Ainda assim, para Cortázar, é da poesia que o conto se aproxima mais, pois ambos “surtem de um repentino estranhamento” (*apud* GOTLIB, 1990).

Assim como as experiências humanas modificam-se com os efeitos da passagem do tempo, as concepções do que se entende por conto também sofrem os efeitos do tempo. As definições expostas anteriormente referem-se a períodos mais recentes, assim, tais definições podem ser similares ou distintas àquelas de outros períodos na história do estudo da narrativa. Até o século XIX, não existia uma palavra específica para o conto, aponta Gotlib (1990), a partir desse século que então pudemos conhecer o termo *short-story*, que traz em si o aspecto mais famoso do conto, pois significa: estória curta. O conto de antigamente, embora não tivesse este nome, sempre teve enfatizado a sua brevidade. Chamado de *novella*, em italiano, era breve. Em espanhol, *cuento*, e em francês, *conte*, também era breve. Para Jolles, conforme demonstra Gotlib, a novela – entendida hoje como romance – é o que mais se aproxima do conto, todavia, há de se ter vista que o conto não pode ser confundido com a novela, pois esta conta com mais espaço para abordar as experiências, as personagens, o enredo.

França (2008) traz de maneira resumida e clara a diferença entre novela, romance e conto:

O Romance seria um olhar individual que busca ou atribui um sentido à totalidade da vida e da existência. A Novela, também partindo de um olhar individualizado, analisa a partir de um período de existência, suas implicações sociológicas ou psicológicas. Já o conto seria uma leitura singular sobre apenas um episódio ou um recorte muito pequeno e também todas as suas possíveis implicações. (FRANÇA, 2008).

O conto, breve como é, mas também plural, subdivide-se em vastas categorias que se aproximam de outros tipos de narrativa. Narrando um incidente, dando-lhe grande importância, existe um tipo de novela que se aproxima do conto de acontecimento (uma variação do conto), ambos adotando uma narrativa que interliga as dimensões comuns a qualquer tipo de texto (onde, quando, quem, e por quem). Há também os contos populares (em inglês, as chamadas *folk tales*, como lendas), diferentes dos contos literários (excepcionais ou não, uma questão de qualidade, como comenta Cortázar), dos contos de acontecimento, dos contos fantásticos (trazendo incidentes fantásticos, porém sem as particularidades da fábula), por exemplo. Historicamente, as considerações a respeito do conto transformaram-se e, havendo mudança nestas observações, também se transformariam o próprio conto e a forma de escrevê-lo. Existem ainda contos que se concentram no acontecimento que, no entanto, desdobram-se em diferentes maneiras: o acontecimento pode ser extraordinário (como os de Poe), ou o acontecimento pode ser simples (como os de Maupassant).

Um conto escrito na metade do século passado, decerto, possui notórias diferenças em relação aos contos escritos há poucos anos. Estas diferenças, já brevemente demonstradas, não são somente explícitas, são também implícitas, como a diferença da disposição dos elementos do conto, como o foco dado à experiência das personagens. Estas diferenças exigem que se dirija um olhar apurado durante a leitura e que se tenha familiaridade com os contos para que se possa reconhecer as particularidades. Houve um tempo em que “os contos eram marcados por enredos dispostos de maneira linear, tempo sucedido por outro que diluía o enredo em feelings, sensações, percepções ou revelações íntimas” (GOTLIB, 1990). Anterior a este tempo, houve outro em que, aponta Andre Jolles (*apud* GOTLIB, 1990), o conto – que ainda não era conto – era chamado de narrativa-moldura, também conhecida como novela

toscana, na Toscana. Nos primórdios, procurava-se contar um incidente de maneira efetiva, valorizando o acontecimento. Somente muitos anos depois, o ato de contar (no conto) dirige sua atenção a outros aspectos. Os diferentes modos de conceituar o conto, e de dispor o enredo, por exemplo, são característicos de um período específico, motivado pelas tantas mudanças na sociedade e suas maneiras de contar, de se apresentar. Gotlib (1990) comenta que Vladimir Propp identificou duas fases na história do conto: uma em que o conto se relaciona com o relato sagrado, misturando-se com o mito e o rito (os costumes). Havia o conto para que houvesse memória coletiva, para que se recriassem estórias. Estas narrativas primárias davam-se oralmente. Na segunda fase, o conto passa se desenrolar como aquilo que conhecemos hoje, ganhando vida própria, contando as múltiplas e singulares experiências humanas que a vida permite. A partir de então, o conto ganha reconhecimento como um corte no fluxo da vida, um momento flagrado, observado e sentido.

Por mais que as concepções sobre conto tenham se modificado com o tempo, um aspecto permanece, sendo notado desde os princípios: a brevidade. Cortázar, Poe e Tchekhov, todos eles exímios contistas que marcaram o gênero literário, enfatizaram a brevidade do conto. Para Poe, a leitura de um conto não deve ser interrompida – para isso, faz-se necessário que este seja breve. O conto deve ter o que ele chama de *efeito único*, comum ao seu gênero literário. Todos os elementos no conto devem orientar-se à intenção do autor, assim haverá o efeito único. Dada essa brevidade, esse minimalismo próprio do conto e a importância de não se desviar do propósito primário do conto, é necessário que o conto mantenha-se econômico. Para ser econômico, é preciso que o autor saiba como empregar os recursos possíveis, e que os conheça de fato, é necessário ainda seguir uma lógica e rigidez matemáticas, aponta Poe.

França (2008) une as ideias de Poe e Cortázar, reafirmando que o conto surge de um propósito pré-concebido, comentando ainda que “o contista parece nunca perder o controle” e que “o conto se apropria e consome o leitor”. O que Poe chama de *efeito único* é para Tchekhov a impressão total, esta característica é o que mantém o leitor preso no texto, possibilitando a leitura de uma sentada só. Para Tchekhov, o conto deve ser objetivo para que se cause impacto, o excesso de informações desvia o leitor da impressão total. A eficácia do conto existe por sua brevidade e pelo aproveitamento dos recursos. O conto pode trazer seus elementos característicos, mas é essencial que se

concentre em um elemento para que o efeito, a impressão, aconteça. Por sua vez, Cortázar compara os contos com a fotografia, ambos são recortes, composições cuidadosas de um cenário maior do que aquilo que se apresenta, para que possam ser considerados bons, é necessário o cuidado. O conto, tal qual a fotografia, tem limites de espaço. O filme, maior que a fotografia, é comparado à novela – ambos são longos e devem dar conta de segmentos primários e secundários que se propuseram a tratar.

Se na fotografia, o olhar do fotógrafo dirige-se de modo a retratar uma situação em sua particularidade mais atraente, o que requer técnica para que esta situação seja compreendida, gravada, da melhor maneira possível; no conto, esta composição se dá com palavras, compostas também com técnica – não apenas a força intuitiva motivada pelo cenário e experiência reais. Na fotografia, o que se retrata pode ser uma paisagem, animais – não estando o humano na posição de objeto, haverá sempre a posição de sujeito observador. No conto, o que se retrata é a experiência da observação, da imersão em uma situação. Como exposto, a humanidade e suas experiências circundarão todas as dimensões do conto. Assim como esta é interessante ao conto, é também interessante para outras artes, pois há um leque de possibilidades desde o nascimento até a morte. Todavia, nem o conto nem a fotografia, nem a pintura, podem compreender tantas possibilidades de uma só vez. Deve haver economia nestas manifestações artísticas que não contam com grandes espaços, afinal, recortes não têm como função expor detalhes. A diferença entre o conto e as outras manifestações artísticas previamente apresentadas é que elas podem ser um retrato fiel de uma cena da realidade, valendo-se muito mais da técnica, do primor, sem as marcas da modificação. O conto não existe para ser apenas a modificação de um cenário nem uma impressão subjetiva sobre este, o ato de escolher os rumos pressupõe técnica, o que retoma a questão do aproveitamento de recursos. O conto é, para Gotlib, um “corte no fluxo da vida” (1990, p. 55), mas é também o manejo das impressões construídas e imaginadas por alguém, dirigidas a outra pessoa, havendo personagens, narradores e outros recursos para que as intenções sejam compartilhadas com o leitor.

Voltando ao elo entre conto e fotografia, se esta retrata uma ação, um movimento, a ação ganhará um aspecto estático. O que veio antes e o que vem depois deste flagra, quando não são comentados pelo fotógrafo, são apenas inferências do observador da fotografia. A ação, no conto, se desenvolve ou não. A ação não precisa ser primária no conto, podendo ser “mais ou menos importante”, como comenta Gotlib



(1990). É inerente ao conto e, em alguns contos, poderá ser vital – mas é preciso ter em vista que até a falta de ação constitui uma ação. A falta de ação existe por um propósito, o movimento não precisa estar sempre no enredo, Sean O’Faolain (*apud* GOTLIB, 1990) comenta que a ação pode ser uma aventura da mente. Sem a falta de ação, por exemplo, não seria perceptível a imobilidade, o conflito e a dúvida de Eveline, protagonista do conto de mesmo nome escrito por James Joyce em seu livro *Dublinenses*. As reflexões sobre o que fazer com a oportunidade de abandonar um futuro cheio de deveres e de se desvencilhar do passado sofrido, abandonado a promessa de cuidar da família, que Eveline fez à mãe, constituem ações, mesmo que estas não caibam no sentido comum da palavra, que remete ao movimento. A ação, ou a falta dela, tem relação com conflitos, não obrigatoriamente pensados para serem notados pelas personagens, mas que existem por uma intenção do autor. Adiante, Gotlib reforça: “Se no conto nada acontece, o que acontece é este nada a acontecer” (1990, p. 50), algo com o que nem todos os teóricos concordam, pois, para alguns deles algo sempre deve acontecer. Ainda assim, faz-se necessário que algo marcante aconteça no conto – podendo habitar neste nada o diferencial.

Discorrendo mais a fundo sobre a estrutura do conto e suas mudanças ao longo do tempo, é fundamental comentar acerca do desenrolar do enredo. Outrora, a regra de organização de todos os textos (as etapas: início, meio e fim – nos textos descritivos, introdução, desenvolvimento e conclusão) também eram utilizadas nos contos. Para Aristóteles, estas etapas deveriam ser cuidadosamente obedecidas, é o fundamento básico do texto – não há desvios, há aproveitamento. O advento do Modernismo, vanguarda literária em vários países, trouxe mudanças nesta organização. Aliás, já nos primeiros sinais do Modernismo houve também os primeiros sinais desta transformação, não tão familiares como são atualmente, decerto. A estrutura organizada desta forma permanece, todavia, alterada. O foco pode estar orientado em direção ao fim do conto, por exemplo, ou o conto pode não ter um fim definido. A fidelidade a esta estrutura dilui-se, de certa forma. Tomando Tchekhov como modelo, percebe-se que ele quebra esta ordem. Como indica Gotlib, ele valoriza o meio e liberta-se do acontecimento. A construção tradicional do conto previa ação, com desenvolvimento, clímax e desenlace. Com esta mudança mencionada, o conto pode seguir por outros caminhos, até mesmo alguns que o desloquem do clímax ou do desenlace. O desenlace pode não ser completamente trabalhado, sendo apenas iniciado. Ao adquirir esta

característica fragmentária, o conto passa a enfatizar outros pontos, em detrimento de outros. Definindo um ponto (a personagem, o acontecimento, a emoção ou a situação), como aponta Gotlib, fazendo referência a Brander Matthews, que segue as observações de Poe, o conto mantém sua singularidade, seu efeito.

O Modernismo traz outras transformações ao conto, além deste afastamento do acontecimento, como a súbita realização de algo, o despertar em si, que pode ser feliz ou não, presente nos contos de James Joyce com o nome de epifania, nos de Katherine Mansfield com o nome de *bliss*. Esta realização, este despertar, ocorre após uma sequência de expectativas da personagem, comumente, expectativas mal sucedidas. Diariamente, encaramos situações e fazemos observações a respeito delas, e estas observações podem nos modificar para sempre, ou apenas momentaneamente, ou podem iniciar um processo de reavaliação, de ajuste. Este mesmo processo de observar ou participar diretamente de uma situação, estabelecer uma leitura a respeito dela, relacionando-a a si mesmo, ocorre nas personagens do conto. O momento epifânico por vezes apresenta-se nas crises enfrentadas pelas personagens, marcado em conflitos menores e, por fim, num conflito maior. A epifania é um processo de observações pessoais, processadas na mente do indivíduo real – desconhecida àqueles ao seu redor, para representar esta realização na personagem de um conto, muitos autores utilizam recursos que os permitem compartilhar as impressões das personagens (como o monólogo interior, ou o fluxo de consciência). O espaço dado ao desenrolar das impressões colhidas ou simplesmente vivenciadas pelas personagens era algo incomum até então, pois em geral, as narrativas davam mais atenção ao puro desenrolar da situação, o que gerava a sensação de movimento no enredo. É importante ressaltar que esta observação pode ocorrer mesmo quando o conto segue a estrutura tradicional, pois, como expõe Gotlib (1990): “Nem sempre o conto moderno foge totalmente dos princípios anteriores, ou que nem sempre há apenas adoção de novos procedimentos” (p.54).

Com a Revolução Industrial, ocorrida algumas décadas antes do Modernismo, o conto ganha o caráter empresarial, havia espaço para o conto em muitas revistas (até hoje há, em algumas revistas). A crônica, por exemplo, é uma figura comum nos jornais; O conto, nos jornais e nas revistas. Este espaço dado ao conto tornou-lhe cada vez mais popular, mais acessível. Tchekhov, ainda segundo Gotlib (1990), via no advento da imprensa no século XIX um dos principais estímulos para a

produção de contos. França (2008) sugere outro ponto não comentado por Gotlib: o dinheiro, mais precisamente, a necessidade de obter dinheiro. França diz que: “Os autores, precisando de dinheiro, produziam muito e depressa”, (p. 26) e sugere que a necessidade de obter o pagamento pela publicação motivou os escritores a adequarem o tamanho do conto ao jornal. Desta forma, percebe-se que o conto teve de reafirmar sua brevidade, mas para ser rentável, e atraente aos editores, o conto deveria manter o tradicional enredo com acontecimentos, com movimento. Este interesse comercial sobre o conto ia de encontro às recentes construções que valorizavam a personagem, sua experiência, aspectos relevantes ao que se chama de *conto de atmosfera*, que reflete ainda a liberdade do autor e sua personalidade.

Em questão de qualidade do conto, como mencionado anteriormente, mas não discutido, existe o que Cortázar chama de *conto excepcional*, o que não é uma variação do conto, mas sim a qualidade dos contos muito bons. A excepcionalidade é a qualidade de fisgar o leitor que alguns contos têm. Gotlib (1990) remarca que a excepcionalidade não necessariamente tem relação com acontecimentos extraordinários ou fantásticos, como os contos do próprio Cortázar. Um bom conto trabalha sua intensidade, deve ser forte, ter em si uma tensão visível que só se solta quando o autor determina. Para Queiroga, em breves palavras, o conto deve ser escrito de modo a permanecer na mente do leitor, sendo suficiente em si, sem apertos, sem brechas. É preciso que se saiba aonde se quer chegar com esse conto, para que se mantenha por todo ele o efeito e a simetria, a unidade existente no conto. Brevidade, originalidade, concisão e economia, estes podem ser alguns dos ingredientes da *alquimia secreta* sugerida por Cortázar, além do movimento fluído que o conto tem que o faz ter ritmo como uma música, luz como uma fotografia.

## **1.2 Ritos e rituais: presentes na literatura e no cotidiano**

A narrativa surge da necessidade primordial que existe desde a linguagem: a necessidade de contar. Mesmo quando os humanos ainda não conheciam os caracteres da linguagem escrita, já havia relatos – relatos para explicar o mundo, relatos para manter viva a memória de um acontecimento, relatos para ensinarem lições. Existem diversos tipos de narrativas, às quais serão mencionadas apenas algumas (pois se faz necessário ressaltar que o foco deste trabalho constitui-se no conto), entre estas

narrativas, temos, por exemplo: o romance, o conto, a crônica, a novela, ficção, fantasia, biografia, mito, lenda, memória, entre outras. A história e estórias humanas, em boa parte, são contadas através de narrativas. Como exposto na primeira sessão deste trabalho, tal quais as outras narrativas, o conto surge da necessidade de contar um acontecimento, passa por fases em que se mistura a outros tipos de narrativa até tornar-se o que é tão conhecido hoje. O ato de contar dá-se em grupos, em sociedade, esta que define os contornos da coletividade humana, há marcas da sociedade no conto, há marcas de um tempo, ambiente e cultura específicos. Como frisado nos parágrafos anteriores, *o conto é humano*. Sua origem remonta ao mito, que se associa ao rito, à cerimônia, à explicação. O conto, tendo o mito como origem, tem em si a colaboração social, o compartilhamento de uma experiência para com outrem.

Havendo humanos, letrados ou não, há sociedade – sociedades, pois estas são tão únicas quanto os indivíduos. Embora o humano e suas experiências estejam sempre em destaque no conto, há também a sociedade envolvendo o humano que escreve, lê, e que é personagem. Fora da literatura, a sociedade colore, comanda, manipula os caminhos dos indivíduos; Na literatura, em especial, no conto e no romance, o mesmo ocorre, pois, ao abordar a experiência humana não há como se desviar da sociedade. Além disso, a literatura, manifestação da língua, tem ainda função social. Há uma relação dicotômica entre sociedade e indivíduo que cria conflitos, estes que não deixam de fazer parte da experiência humana e que geram temas para tantos escritos. Desta forma, é natural que os conflitos e crises (internos ou externos) existentes nos enredos de alguns contos (e romances) sejam motivados em algum grau por expectativas e papéis determinados ou idealizados pela sociedade.

Ao mostrar a interação dos indivíduos, sendo isto uma amostra de uma sociedade, a característica humana é mantida e reforçada no conto. O conto trata de episódios da experiência humana – com os diálogos e as situações, atividades e acontecimentos que pressupõem interação, que ocorre em grupos – a sociedade e suas cores ganham o status de plano de fundo destes fragmentos da experiência. Por trás destas personagens e acontecimentos, existe o movimento de uma sociedade, de um tempo e de uma cultura, que podem ser reflexos e retratos mais ou menos fiéis àquilo que já existe. A relação entre literatura e sociedade é um ponto amparado por Antônio Cândido, que ressalta o vínculo entre elas e comenta sobre este elo, lembrando ainda que a sociedade também se manifesta na troca entre autor e leitor.

Nelas (na arte e na literatura) se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar. (CANDIDO, 2006, p.61).

Partindo da literatura e retomando a discussão sobre conto, este, como já exposto, é um recorte no fluxo da vida (GOTLIB, 1990). Um recorte na vida não deixa de ser um recorte no tempo, exposto no enredo do conto, no comportamento das personagens, no plano de fundo que é a sociedade. Além de mostrar-se destas maneiras, que podem ser mais ou menos sutis quando comparadas às particularidades da contemporaneidade, o tempo também se evidencia no modo ao qual o enredo do conto é disposto. As formas de escrever um conto atualmente têm algumas diferenças em relação àquelas de outros tempos, ainda que os princípios ou os meios utilizados para atingir um efeito possam ser os mesmos. A mudança na forma de escrever o conto, a época em que o conto foi escrito, por exemplo, estabelecem-se como recortes mais gerais. É importante ressaltar que, por mais que algumas experiências humanas tomem parte em momentos muito específicos, nem sempre será assim, nem mesmo no conto – pois, retratar algo real também significa escolher as situações à margem das expectativas e padrões da sociedade. Tais momentos específicos podem representar ritos, como os de passagem. No mais, selecionar uma fase da vida implica abordar os acontecimentos desta fase, mantendo a coerência para que os acontecimentos estejam de acordo com a fase da vida trabalhada, assim, respeitando a necessária adequação.

A experiência humana perpassa por muitos ritos, atrelados a alguns acontecimentos. Para se entender o rito e sua presença na vida cotidiana, é interessante entender o que ritual, porém, é válido enfatizar que rito e ritual não são sinônimos. Faz-se necessário compreender a diferença entre os dois para que se possa interpretar a relação entre eles, especificamente. Para Rodolpho (2004), o que se conhece por ritual é uma visão mitificada: ora este é visto como algo arcaico e formal, ora é visto no sentido da religiosidade. O rito constitui o ritual, explicam Guilouski e Costa (2012) e destacam: “os rituais são constituídos por uma série de ritos”. Tanto Rodolpho, quanto Guilouski e Costa reconhecem que, ao contrário do que circunda o imaginário popular, o ritual não é estritamente religioso, é secular, profano, cotidiano. Guilouski e Costa (2012) exemplificam, mostrando rituais religiosos, cívicos e culturais:

A romaria ou peregrinação aos lugares sagrados, o culto na igreja evangélica, a novena e a missa católica, o casamento na igreja ou sinagoga, o culto de funeral indígena, a gira no Candomblé são exemplos de rituais religiosos. O hasteamento da bandeira nacional, o canto do hino nacional, a cerimônia de formatura são exemplos de rituais de caráter cívico. A festa de aniversário é um exemplo de ritual social ou cultural. (GUILOUSKI; COSTA, 2012, p.3).

Rodolpho, por sua vez, tendo como base os exemplos de Claude Rivière, reforça exemplos de ritos, tão comuns e presentes em nosso cotidiano, quanto os rituais mencionados por Guilouski e Costa, mas não visualizados como rituais. Segundo Rodolpho (2004), Rivière (*apud* RODOLPHO, 2004) relembra os ritos escolares, vivenciados desde a infância, são eles: “os ritos de chegada (cumprimentos da professora e despedida dos pais), ritos de ordem (horários compartimentalizados pela sineta, espaços organizados por filas, de crianças e classes), ritos de atividades (ir ao quadro, ao pátio, falar e escutar em público)”. A execução repetitiva dos ritos é o que dá forma ao ritual. Lévi-Strauss define, como demonstra Rodolpho (2004), que “o rito é continuísta e obsessivo”.

Os rituais existem não só em momentos comuns da vida dos indivíduos, mas também em seus momentos importantes. Tratando ainda sobre rituais e remetendo ao caráter religioso do mesmo, é necessário lembrar que, muitas vezes, os momentos importantes são celebrados em cerimônias religiosas, continuamente elaboradas e reelaboradas, como apontam Guilouski e Costa. Exemplos de rituais são: o batizado, casamento, iniciação para a idade adulta, o funeral. Todavia, para celebrar a ocasião em um ritual religioso é necessário fazer parte desta religião. A questão da participação, do pertencimento, para celebrar um momento em um ritual, remete ao que Rodolpho (2004, p. 139) elucida como papel do ritual. Para ela, os rituais concedem autoridade e legitimidade, quando estruturam organizações, as posições de certas pessoas, valores morais e visões de mundo. Ora, citando o casamento como exemplo, temos noivos e famílias que compartilham de visões de mundo. Estas figuras frequentam a mesma religião, o que implica compartilhar valores e visões. Este evento vai de acordo com o que Peirano, citada por Rodolpho (2004), comenta acerca do papel do ritual, pois “expande, ilumina e ressalta o que já é comum a um determinado grupo, e revela expressões e valores de uma sociedade”. O casamento, para muitos, expõe o amor, a união, o desejo de constituir uma família (tão valorizado por segmentos tradicionais da sociedade). Além disso, continuando com a analogia do casamento, a figura do padre

(ou pastor, ainda se tratando do ritual religioso) concede o caráter legítimo e performativo da cerimônia, existe também toda uma ordem, simbologia e formalidade que fazem parte da estrutura do ritual.

Como exposto, os rituais estão presentes em nosso cotidiano, desde estruturas banais e sem caráter religioso até estruturas complexas e, principalmente, de caráter religioso. Os rituais nos acompanham em momentos de mudança, de entrada em contextos aos quais não pertencíamos até então, e são “compostos por fragmentação e repetição (...) operações que buscam restaurar a continuidade perdida no próprio plano do passado” (LÉVI-STRAUSS *apud* RODOLPHO, 2004). No batizado, a criança passa a pertencer a uma religião; no casamento, duas pessoas passam a um novo *status* civil e a novas expectativas; no velório, o indivíduo entra em uma nova condição – por isso os rituais de encomenda, missas, culto, por exemplo. O casamento tem caráter de rito de agregação (famílias e pessoas se unem), o funeral tem caráter de separação (o morto é separado da vida).

Mesmo que não aconteça o ritual propriamente dito ou o ritual performativo, há o rito – que existe na simbologia da mudança de status. Tomando como exemplo a menarca, esta representa a entrada da menina no mundo adulto, e é associada tanto a *ritos de passagem* e a rituais. Em algumas culturas, a menarca é associada a rituais performativos, como a separação das meninas de suas famílias (como ocorre em partes da Ásia e do Oriente Médio). Em outras culturas, comemora-se a menarca da menina estourando uma garrafa de champanhe, ou com ditos encorajadores para a menina, remetendo à bênção do sagrado feminino (de teor mais pagão), e, popular no Nordeste brasileiro, há os abraços e uma mãe que compartilha com outras mulheres a novidade de que “sua filha já é moça”. De maneira simples, pode-se dizer que rito é o meio que se transmite (estourar ou não a champanhe, a maneira de se dirigir à menina) e ritual é o que contém ritos (como se estruturam esses ritos).

Todavia, devemos nos ater ao fato de que, todos esses procedimentos só ocorrem porque a menina passou a ser, como se diz, moça. Houve um rito de passagem para a menina: ela transitou de um espaço a outro, foi iniciada por outras mulheres que outrora também foram iniciadas, passou a integrar um novo grupo. O rito de passagem representa transformação simbólica, a morte de um *status* para o renascimento em outro *status*. Rodolpho (2004) comenta que a transformação tem em seu período

intermediário um risco: “socialmente, o indivíduo não mais é o que era, mas também ainda não é o que será, após o fim dos ritos”.

Retomando o caso dos ritos da menarca, a menina não é mais vista como alguém que deve brincar de bonecas (dada sua puberdade), mas também não é uma mulher – apenas encaminha-se para ser, além disso, levará algum tempo até que ela se torne ou se considere uma mulher. O rito de passagem relaciona-se a mudanças significativas pelas quais passamos em nossas vidas, é um momento único, aquele aprendizado e aquela situação só se dão uma única vez. Enquanto a menina não se torna mulher, ela passa por um período após o rito que é chamado de marginal ou liminar, apresentado por Rodolpho, trazendo as visões de Van Genep e Turner, respectivamente. Um período de marginal, por exemplo, é a iniciação – a primeira experiência de algo, o tópico que será abordado mais adiante. Caso a menina não tivesse tido a menarca, mas já tivesse sido apresentada às particularidades deste universo, ela teria sido iniciada – mas não teria atravessado o rito de passagem propriamente dito.

### **1.3 A iniciação e a narrativa de iniciação**

Para tratarmos da narrativa de iniciação, é necessário abordar primeiro a iniciação (por isso foram discutidos os ritos e rituais, antes de abordarmos a iniciação). Como exposto na seção anterior, o rito de passagem assume um caráter de iniciação. Todavia, a iniciação é uma das formas em que o rito de passagem se dá. A iniciação se localiza no espaço de transição entre os ritos, entretanto, ela é mais do que um rito de transição, é um rito de formação, uma onde há um conhecimento a ser passado. O iniciado adquire tal conhecimento interagindo com aqueles que já o possuem e que outrora foram iniciados. Todavia, até haver a transformação, o conhecimento do grupo não era interessante nem necessário aos iniciados, Rodolpho (2004) argumenta que a iniciação pressupõe um antagonismo, pois há um grupo “de fora” (os iniciados) e os de dentro (os iniciadores), “a lógica da iniciação, auto-referenciada, cria uma linguagem, um simbolismo e saberes que lhe são próprios e que acabam por possuir um “sentido iniciático”.

A iniciação, assim como o ritual, pode ter caráter explicitamente performativo ou não, são exemplos de cerimônias performativas de iniciação: o batismo



cristão, o Bar ou Bat Mitzvah (para os rapazes e moças de origens judaicas, respectivamente), a aceitação em uma organização fechada (como irmandade ou fraternidade), o ingresso numa ordem secreta ou religiosa, e a própria experiência da colação de grau. Em culturas aborígenes, por exemplo, a iniciação performativa dá-se de forma física, contando com “inscrição nos corpos de marcas, signos visíveis da formação e transformação de nova identidade (escarificações, circuncisões, modificação do formato dos dentes, perfurações no nariz ou lábios etc.)” (RODOLPHO, 2004). Os ritos de iniciação, nas culturas primitivas, são meios de formar a criança ou o adolescente para conceder-lhes participação completa na sociedade adulta, aponta Mordecai Marcus (1960), e, além disso, “os ritos testam a resistência do iniciado para assegurar lealdade à tribo, e para manter o poder da comunidade adulta”.

Como os outros rituais e ritos apresentados anteriormente, a iniciação é também um estágio comum na vida humana, portanto, poderá servir como plano de fundo ou tema para as artes que se concentrem em abordar, relatar, expressar as experiências humanas. Considerando especificamente o conto, este recorte da vida, podemos enxergar as experiências da transmissão ou assimilação de um novo conhecimento, a entrada em um novo espaço ou a participação real em um novo *status* (todas estas fases do papel da iniciação) como bons temas para as histórias que se pretendem contar. Frequentemente associado às culturas primitivas, o papel da iniciação também é presente nas culturas tidas como civilizadas, porém apresenta-se de formas mais sutis e distintas daquelas das culturas primitivas. As culturas ditas civilizadas também passam seus ensinamentos, tradições e expectativas aos mais jovens.

Por ocorrerem nas realidades das culturas consideradas civilizadas, as nuances da iniciação aparecem igualmente nas manifestações dos recortes e representações das sociedades destas culturas. A iniciação, em especial nestas sociedades ditas civilizadas, tem em si uma nuance de renovação, pois é um ciclo que se transforma constantemente através dos tempos e contextos, assim, passam a existir novos conhecimentos, novos iniciadores e novos iniciados. No cotidiano, existem diversos padrões de comportamento relacionados à iniciação ou a outros ritos, todavia, somente são reconhecidos em seu caráter ritualístico quando se sobressaem em relação ao comum, quando assumem tons exagerados. Na ficção (o que retoma a questão do “recorte do tempo”), tais padrões e outras características se revelam de duas maneiras: “Quando envolvem uma resposta a uma incomum situação de tentativa na qual o

indivíduo rende-se a um comportamento socialmente formalizado, ou quando um padrão de comportamento individual resulta de poderosa compulsão psicológica”; e podem aparecer ainda em outras duas faces, “através da representação do comportamento formalizado de um povo e através dos símbolos que sugerem paralelos mitológicos em pessoas ou ações”<sup>12</sup>. (MARCUS, 1960, p. 221-222).

Do ponto de vista antropológico, uma narrativa de ficção que pretende contar uma experiência de iniciação mostrará a sociedade adulta com dois propósitos: um de testar e doutrinar o jovem propositalmente, e outro de forçar a jovem em uma maneira relativamente universal a passar por certas experiências para se comportar em determinadas maneiras a fim de alcançar a maturidade. Marcus discorda destas proposições, pois, segundo ele, poucas do que se chamam narrativas de iniciação (no inglês, *initiation stories*) estarão de acordo com essas definições. Ao contrário, pois, para Marcus, a natureza da iniciação é mais frequentemente individual do que de origem social, porém, de fato, existem as narrativas de iniciação que contam com o ritual.

Para que a narrativa seja de iniciação, é fundamental que haja aprendizado – que se adquira um conhecimento novo e futuramente necessário, todavia, este aprendizado é mais um resultado da experiência do que da doutrinação. Há divergências a respeito do que é uma narrativa de iniciação, segundo o crítico, que separa as definições em dois grupos: “O primeiro grupo descreve a iniciação como a passagem do jovem da ignorância sobre o mundo exterior a um conhecimento vital. O segundo grupo descreve a iniciação como uma importante autodescoberta, resultando em ajustamento à sociedade.”<sup>3</sup> (MARCUS, 1960, p. 222). Apesar das eventuais divergências, há um ponto em comum: o aprendizado é algo visto como essencial na narrativa de iniciação. Marcus (1960) demonstra que Adrian Jaffe e Virgil Scott ressaltam que a iniciação ocorre “quando o personagem, no decorrer da estória, descobre algo que não conhecia, e... o

---

<sup>1</sup> Todas as traduções deste trabalho são de nossa autoria.

<sup>2</sup> “When it involves a response to an usually trying situation in which a person falls back on socially formalized behavior, or when an individual pattern of behavior results from powerful psychological compulsion. Ritual may appear in fiction in two more guises: through the portrayal of the formalized behavior of primitives or folkpeople and through symbols which suggest mythological parallels in people or action”. (MARCUS, 1960, p. 221-222).

<sup>3</sup> “The first group describes initiation as a passage of the young from ignorance about the external world to some knowledge. The second describes initiation as an important self-discovery and a resulting adjustment to life and society”. (\_\_\_\_\_, 1960, p. 222).

que ele aprende já é sabido e compartilhado por um grupo maior no mundo”<sup>4</sup>. A narrativa de iniciação apresenta uma personagem que tenta se ajustar num mundo desconhecido e que, antes ou durante esse processo, aprende algo que até então desconhecia.

Nas narrativas de iniciação, a personagem jovem experimentará uma mudança tão significativa que ampliará suas visões a respeito do mundo ou de si mesmo, assim, amadurecerá com a experiência. De certa forma, o caráter de mudança decorrente de um aprendizado nas narrativas de iniciação remete à epifania dos contos, a súbita compreensão de algo até então despercebido e, como Joyce (*apud* GOTLIB, 1990) expõe, também “uma tentativa de ajuste”. Entretanto, as semelhanças não vão adiante, pois, como se sabe: a epifania pode ocorrer em todas as faixas etárias, não somente nas fases da infância, adolescência e saída da adolescência; na epifania, o conhecimento adquirido pode servir exclusivamente àquele que o vivencia, não sendo importante às demais personagens e aos grupos da narrativa. Ainda assim, isto não significa que uma narrativa de iniciação não possa conter o artifício da epifania como meio de demonstrar aprendizado e mudança na personagem iniciada, aliás, a epifania só existe nos contos.

Retomando o caráter momentâneo da epifania, a compreensão e o aprendizado sobre aquilo que era, até então desconhecido, podem ser tão súbitas quanto o despertar em relação àquilo desconhecido, assim, a epifania torna-se apenas o indício de uma jornada incerta. Similarmente, o aprendizado (a percepção sobre um conhecimento, alheio a si, mas comum ao grupo) nos contos de iniciação pode ser súbito e efêmero, não levando ao amadurecimento da personagem. Portanto, temos nos contos de iniciação aprendizados (iniciações) que podem apenas ser indícios de um trânsito pelo mundo adulto, ou a definitiva participação neste mundo.

A mudança da personagem em direção à maturidade, além de ser a característica principal nos contos de iniciação, é também um ponto-chave para identificar o tipo de iniciação na narrativa. Para Mordecai Marcus (1960, p. 223), os contos de iniciação podem ser o que ele chama de: *tentative initiation* (tentativa de iniciação) e *uncompleted initiation* (iniciação incompleta); quando realmente há

---

<sup>4</sup> “A character, in the course of the story, learns something that he did not know before, and... what he learns is already known to, and shared by, the larger group of the world.” (JAFPE; SCOTT: in \_\_\_\_\_, 1960, p. 222).

iniciação, há o que ele considera *decisive initiation* (iniciação decisiva). O primeiro tipo enfatiza experiências chocantes, leva o protagonista ao limite da maturidade, porém, este não atravessa o limite; o segundo tipo é relacionado à autodescoberta, o protagonista chega a atravessar o limite da maturidade, mas é deixado envolvido numa busca por certeza, misturado em sentimentos; e o último grupo leva o protagonista à maturidade e entendimento, ou mostra o protagonista decisivamente em rumo à maturidade, além disso, a entrada no mundo adulto é clara. Nas narrativas de tentativa de iniciação e de iniciação incompleta, de modo geral, o destaque do aprendizado cai sobre a autodescoberta. Nos contos de tentativa de iniciação, há as figuras marcantes da desilusão e da incerteza, por exemplo: a personagem entrará em contato com o mundo adulto, ficará desiludida em relação a este, mas não seguirá adiante com esta percepção.

Pode-se afirmar ainda que o amadurecimento definitivo ou não da personagem depende da intenção do autor em relação ao tipo de iniciação que ele pretende representar em sua narrativa. Tal intenção poderá levar a um conto mais ou menos sutil e gentil (como naqueles de tentativa de iniciação, e naqueles de iniciações incompletas), e poderá levar a um conto com caminhos mais ritualísticos ou até violentos (como nos contos de iniciação decisiva). É preciso ressaltar que a iniciação não é um tema que só cabe em contos, novelas e romances podem incluir a iniciação em seu enredo. É certo que a iniciação em um romance ou novela não acontecerá da mesma forma ou com os mesmos recursos que aqueles presentes no conto. Tendo em vista que o conto é um recorte, a iniciação para ele é uma escolha do autor à qual vale despender atenção, pois os elementos no conto se voltam para esta escolha, não há espaço para cobrir com detalhes o que vem antes e o que vem depois da iniciação.

No romance ou na novela, devido ao espaço maior existente para o desenvolvimento das personagens e do enredo, a iniciação, caso haja, poderá ter um lugar secundário, sendo um ponto que se liga a outro tema. É da natureza do romance e da novela ter protagonistas que terminam diferentes, amadurecidas, em relação ao que eram no início, tais mudanças levam diversas páginas e nem sempre têm caráter iniciativo, e podem estar associadas ao uso prático de um conhecimento já percebido pelas protagonistas. O conto, com sua brevidade e economia de recursos, ao trazer a iniciação, a coloca por trás do que está explícito, faz com que os acontecimentos se voltem a ela, apresenta um recorte do aprendizado da protagonista - com isso, o conto

assume seu lugar de narrativa de iniciação, como comentado ao longo desde o início desta seção.

## **CAPÍTULO II**

### **ANÁLISE DOS CONTOS “THE GARDEN PARTY” E “HER FIRST BALL”**

Em virtude da proposta norteadora deste trabalho (a narrativa de iniciação), o presente capítulo possui caráter analítico e põe luz em questões relativas às figuras da personagem e do narrador. A análise da personagem recebe atenção especial, pois trata do relacionamento entre as personagens e suas diferenças, e fornece os elementos que podem confirmar ou negar o amadurecimento da protagonista. Por sua vez, a análise do narrador também é de grande importância a este estudo, pois, além de apresentar a história e o ritual, o narrador pode estar diretamente associado às passagens que indicam a ruptura que levará à iniciação da protagonista.

Em “The Garden Party” e “Her First Ball” (em português, A Festa no Jardim e Seu Primeiro Baile, respectivamente), personagens e narradores estão situados em contextos de celebração, que perpassam as narrativas do início ao fim, enlaçando todos os elementos nelas presentes. A construção da temática da celebração em ambos os contos remete ao efeito único de Edgar Allan Poe, haja vista o fato de que os títulos já revelam a importância deste assunto à narrativa. Além desta semelhança, os contos compartilham também as personagens, que assumem diferentes lugares nas duas narrativas, isto é, a relevância varia de um conto para o outro.

Como exposto, festas são importantes nos dois contos. Em “The Garden Party”, encontramos uma festa ainda sendo organizada, sob a responsabilidade das meninas Sheridans (filhas da família rica dona do jardim onde a festa acontecerá). Os jovens (além das meninas, há um rapaz) da família Sheridan estão presentes em “Her First Ball”, são eles que apresentam à protagonista (pois são primos) a festa indicada no título. Todavia, a festa no jardim e o baile provocam sentimentos distintos em suas protagonistas. Em “The Garden Party” a festa motiva dúvidas e embates, em “Her First Ball”, o baile provoca expectativa e fantasia.

As protagonistas de “The Garden Party” e “Her First Ball” vivenciam situações e percepções diferentes. As dúvidas da protagonista de “The Garden Party”

(Laura) quanto à festa no jardim se dão por conta da notícia da morte de Senhor Scott, um homem que vivia na parte baixa da colina em que ela mesma morava. Ele morre enquanto os Sheridans e seus empregados estão em alvoroço por conta da festa. Para Laura, é incompreensível saber de algo trágico e agir como se nada tivesse acontecido, festejando quando se sabe que, lá perto, há uma família em prantos. No caso de Leila (protagonista de “Her First Ball”), não há nenhuma tragédia que se suceda enquanto ela se encaminha para sua tão esperada primeira noite no baile. A jovem imagina o melhor para aquela noite. Ainda assim, como há para Laura um evento que desmonta a celebração da festa, há para Leila um evento que desmancha suas expectativas em relação ao baile: a conversa com o homem gordo que a empurra para a realidade.

Para ter a festa cancelada em solidariedade aos Scotts, Laura precisa da aprovação de sua família. Porém, a despeito de seus argumentos, a família prossegue com a festa, que é tão bem-sucedida e feliz a ponto de a protagonista de “The Garden Party” se esquecer de sua preocupação inicial. Após a festa, os Sheridans, cansados e satisfeitos, se sentam para conversar e, assim, o assunto da morte do homem retorna. A senhora Sheridan comenta que a festa quase havia sido arruinada pelo efeito da notícia da morte em Laura, o que reacende a inquietação da jovem. A protagonista de “Her First Ball” também tem inquietações, mas de outra ordem, alimentadas por sua própria fantasia. Ela se preocupa com seu futuro parceiro de dança, seus próximos bailes.

As primas Leila e Laura atentam para a fugacidade que caracteriza a vida. Diante da efemeridade, a celebração da festa e do baile dissolve-se para dar lugar a um novo conhecimento. Em “The Garden Party”, Laura compreende a temporariedade da vida ao ver o Senhor Scott, serena e eternamente adormecido em sua cama. Lá na casa dos Scotts, ela descobre a empatia pelo luto e o mistério da morte, vislumbra a naturalidade da vida e seu fim, não sendo necessário teme-lo. Em “Her First Ball”, a fugacidade é apresentada como o despertar abrupto de um sonho maravilhoso. O homem gordo conta a Leila que a maravilha não dura para sempre e que ela não deve esperar que dure.

Em “The Garden Party”, a finitude não é negativa. Laura volta para sua casa chorando, maravilhada, sem entender o que é a vida, mas transformada pela experiência pela qual havia acabado de passar. Em “Her First Ball”, a descoberta forçada é o contorno de um sonho que se torna pesadelo e que se busca salvar com esforços, mas

que ganha vida com uma nova música a tocar no salão que a faz voltar à fantasia, apagando de si a reflexão que havia tido sobre as palavras do homem gordo e o impacto da realidade.

## 2.1 Análise de “The Garden Party”

O primeiro parágrafo do conto (doravante referido como TGP) apresenta o jardim e descreve o dia em que a festa acontecerá, dando prosseguimento à informação apresentada no título. É manhã cedo e a família Sheridan comanda a organização da festa. Há apenas a voz narrativa a discorrer sobre o tempo: “E afinal o tempo era ideal. Eles não poderiam ter tido um dia mais perfeito para uma festa no jardim nem se escolhessem. Sem vento, quente, o céu sem nenhuma nuvem. Só o azul coberto por uma suave luz dourada, como no início do verão”<sup>5</sup> (TGP, p.1). A referência aos Sheridans contida no pronome “eles” revela certa distância do narrador em relação às personagens. O narrador conta a história sem se localizar na mesma posição em que as personagens e trata do acontecimento e dos envolvidos. De acordo com Gérard Genette (*apud* FRANCO JR, 2009), podemos classificar a voz narrativa em “The Garden Party” como heterodiegética.

A beleza descrita inicialmente e a celebração em andamento se opunham a uma tragédia comentada por Cook, empregado dos Sheridans: “Um homem morreu”<sup>6</sup> (TGP, p.6). O Senhor Scott, que “deixava uma esposa e cinco filhinhos”<sup>7</sup> (TGP, p.6) e vivia em uma das “casas na parte baixa da ladeira que levava à casa”<sup>8</sup> (dos Sheridans). Por ele ser pobre, separado econômica e socialmente dos Sheridans, sua morte não desperta empatia, somente o choque pela circunstância do acontecido, “seu cavalo se assustou com um motor de tração, na esquina da Rua Hawke esta manhã, e ele foi atirado para trás de sua cabeça”<sup>9</sup>. (TGP, p.6).

---

<sup>5</sup> “And after all, the weather was ideal. They could not have had a more perfect day for a garden-party if they ordered it. Windless, warm, the sky without a cloud. Only the blue was veiled with a haze of light gold, as it is sometimes in early summer”. (TGP, p. 1).

<sup>6</sup> “A man killed”. (TGP, p. 6).

<sup>7</sup> “He’s left a wife and five little ones”. (TGP, p. 6).

<sup>8</sup> “The little cottages were in a lane to themselves at the very bottom of a steep rise that led up to the house”. (TGP, p. 7).

<sup>9</sup> “His horse shied at a traction-engine, corner of Hawke Street this morning, and he was thrown out at the back of his head”. (TGP, p. 6).

A única personagem verdadeiramente sensibilizada pela notícia é Laura, que questiona se a festa realmente deve ocorrer, preocupada com a família do homem: “Vamos parar com a festa?”<sup>10</sup>. As respostas que recebe da mãe e da irmã são não. Primeiro, Jose lhe diz: “Não podemos fazer algo do tipo. Ninguém espera que façamos”<sup>11</sup>. Logo depois, ao procurar a mãe, esta responde ao mesmo modo que Jose: “Pessoas como estas não esperam sacrifícios de nós”<sup>12</sup>. A mãe sugere que Laura leve as sobras da festa aos Scotts: “Vamos preparar uma cesta. Vamos enviar àquelas pobres criaturas um pouco dessa excelente comida”<sup>13</sup>. Laura discorda da sugestão, mas não compartilha o seu questionamento: “Levar as sobras da festa. A mulher pobre realmente gostaria disso?”. A presença dos pensamentos de Laura demonstra que é sob ela que o olhar narrativo se dirige mais atencioso, suas leituras estão apresentadas através da onisciência seletiva do olhar narrativo e elas são mais uma amostra de sua empatia.

Além da desigualdade, outro aspecto social demonstrado pelo conto é o espaço dado às personagens femininas. A festa no jardim é comandada pelas meninas Sheridans, orientadas pela mãe. Esta tarefa é associada à mulher, por esta razão, pai e filho (Laurie) não ganham tanto destaque na narrativa quanto as Sheridans. O que separa os homens do conto une as mulheres, apesar de suas diferenças. Valendo-se disso, Katherine Mansfield constrói um espaço narrativo predominantemente feminino numa época que nem mesmo a autoria feminina ainda começava a ganhar espaço. Ao mesmo tempo em que evidencia a figura feminina, a autora denuncia a desigualdade social e indiferença justificada por essa, estes aspectos fazem com que “The Garden Party” se mantenha relevante mesmo após quase cem anos.

### 2.1.2 As personagens de “The Garden Party”

A primeira personagem a ser apresentada é a mãe de Laura, conhecida apenas como Senhora Sheridan. Ela mesma sugere sua insensatez, confirmada no decorrer do conto, quando Laura busca explicações para a grande quantia de flores entregues pelo florista: “Você não gostaria de uma mãe lógica, não é?”<sup>14</sup>. A Senhora Sheridan também pode ser percebida como fútil, envia flores aos Scotts não por

---

<sup>10</sup> “However, are we going to stop everything?”. (TGP, p. 6).

<sup>11</sup> “We can’t do anything of the kind. Nobody expects us to”. (TGP, p. 7).

<sup>12</sup> “People like that don’t expect sacrifices from us”. (TGP, p. 8).

<sup>13</sup> “Let’s make up a basket. Let’s send that poor creature some of this perfectly good food”. (TGP, p. 10).

<sup>14</sup> “You wouldn’t like a logical mother, would you?”. (TGP, p. 4).



gentileza, mas porque “pessoas dessa classe ficam tão impressionadas por copos-de-leite”<sup>15</sup>. Ela é pragmática ao ponto de ser insensível, discorda completamente de Laura quanto às preocupações sobre a festa, dizendo-lhe: “Você está sendo absurda, Laura. Pessoas como essas não esperam sacrifícios de nossa parte. E não é simpático estragar o contentamento de todos”<sup>16</sup>. A alegria de pessoas como ela era maior que o lamento dos Scotts, pois, para ela, tais pessoas não valem o sacrifício de sua festa. Suas atitudes são intrinsicamente ligadas aos valores da classe média, isto possibilita sua classificação enquanto personagem estereótipo que, segundo Franco Jr (2009), cristaliza valores e signos de uma determinada classe social.

Jose carrega em si muito da imagem da mãe, chegando a ser uma versão jovem da Senhora Sheridan. A semelhança permite que ela receba a mesma classificação que a mãe: é também uma personagem estereótipo. A “prática”<sup>17</sup> jovem de “voz arrebatadora”<sup>18</sup> que “adorava dar ordens aos empregados”<sup>19</sup> representa o ideal da moça de classe média alta do início do século passado. Sua introdução na narrativa se dá com estas palavras: “Jose, a borboleta”<sup>20</sup>. Tal comparação remete a possíveis qualidades da jovem, ela pode ser bela, frívola e inquieta, como uma borboleta. A similaridade em relação à mãe é explícita em suas atitudes, Jose também discorda das inquietações de Laura, dizendo: “Claro que não podemos fazer nada do tipo. Ninguém espera que façamos. Não seja extravagante”<sup>21</sup>. De pragmatismo mais enfático do que o da mãe, ela diz à irmã: “Se você for parar uma banda tocando toda vez em que alguém sofre um acidente, você levará uma vida muito extenuante”<sup>22</sup>, tentando convencê-la.

Como podemos observar, para sua mãe e sua irmã, Laura é absurda e extravagante, haja vista que elas não compreendem a jovem retratada como “a pessoa artística da família”<sup>23</sup> que “adorava arrumar as coisas”<sup>24</sup>. Laura não se resume ao seu senso estético, pois, também há nela grande senso de alteridade e empatia, o que a

---

<sup>15</sup> “People of that class are so impressed by arum lilies”. (TGP, p. 10).

<sup>16</sup> “You are being very absurd, Laura. People like that don’t expect sacrifices from us. And it’s not very sympathetic to spoil everybody’s enjoyment”. (TGP, p. 8).

<sup>17</sup> “practical Jose”. (TGP, p. 6).

<sup>18</sup> “Jose’s rapturous voice”. (TGP, p. 5).

<sup>19</sup> “Jose loved giving orders to the servants”. (TGP, p. 4).

<sup>20</sup> “Jose, the butterfly”. (TGP, p. 1).

<sup>21</sup> “Of course we can’t do anything of the kind. Nobody expects us to. Don’t be so extravagant”. (TGP, p. 8).

<sup>22</sup> “If you’re going to stop a band playing every time some one has an accident, you’ll lead a very strenuous life”. (TGP, p. 8).

<sup>23</sup> “You’re the artistic one”. (TGP, p. 1).

<sup>24</sup> “She loved having to arrange things”. (TGP, p. 1).

permite imaginar a situação da família do Senhor Scott ante o sofrimento. Graças à sua sensibilidade, ela é capaz de reconhecer cenas ou pessoas que passariam despercebidas como maravilhosas, como o trabalhador cheirando a lavanda.

Ele se abaixou, colheu um ramo de lavanda, levou o polegar e o indicador ao nariz e sentiu o cheiro. Quando Laura viu aquele gesto, ela se esqueceu de todas as karakas, maravilhada por ele se importar com coisas como – se importar com o cheiro da lavanda. Quantos dos homens que ela conhecia fariam algo do tipo? Oh, quão extraordinariamente bons os trabalhadores eram, ela pensou. Por que ela não poderia ter trabalhadores como amigos em vez daqueles garotos bobos com quem ela dançava e que vinham para a ceia de sábado? Ela ficaria muito melhor com homens como estes.<sup>25</sup> (TGP, p. 2).

Laura reconhece neste homem a mesma sensibilidade que possui, por isso, ao vê-lo se importar com o cheiro da lavanda, deseja conhecer mais pessoas como ele. A sensibilidade para com as pessoas pode ser percebida quando ela tenta convencer sua família a demonstrar respeito pelo luto dos Scotts: “A banda e todo mundo chegando. Eles nos ouviriam, mãe. São quase vizinhos!”<sup>26</sup>. A jovem possui alta densidade psicológica, atributo da personagem redonda, segundo Antonio Candido (1976). Sua empatia a faz chegar a uma descoberta jamais pensada por seus familiares: o mistério da vida, “o que era a vida ela não poderia explicar” apreendido em seu encontro com o falecido Senhor Scott, deitado eternamente em sua cama.

Em relação à Meg, existem poucas informações na narrativa ao seu respeito. Em momento algum ela expressa suas opiniões, ao contrário da irmã Jose. Deveria ser ela quem organiza o baile, mas “não poderia ir e supervisionar os homens. Ela tinha lavado o cabelo antes do café da manhã, e ela sentou-se bebendo seu café de turbante verde, com um cacho escuro molhado estampado em cada bochecha”<sup>27</sup>. Devido a isso, a tarefa passa para Laura, levando em conta seu já mencionado senso estético. Como não há muito sobre ela, não é possível classificá-la com precisão, mas, por conta do seu desvio ante à tarefa da organização, há indícios de que ela seja uma personagem plana estereótipo, como sua mãe e sua irmã, Jose.

---

<sup>25</sup> He bent down, pinched a sprig of lavender, put his thumb and forefinger to his nose and snuffed up the smell. When Laura saw that gesture she forgot all about the karakas in her wonder at him caring for things like that – caring for the smell of lavender. How many men that she knew would have done such a thing? Oh, how extraordinarily nice workmen were, she thought. Why couldn't she have workmen for her friends rather than the silly boys she danced with and who came to Sunday night supper? She would get on much better with men like these. (TGP, p. 2).

<sup>26</sup> “The band and everybody arriving. They'd hear us, mother; they're nearly neighbours!” (TGP, p. 8).

<sup>27</sup> “Meg could not possibly go and supervise the men. She had washed her hair before breakfast, and she sat drinking her coffee in a green turban, with a dark wet curl stamped on each cheek”. (TGP, p. 1).

Laurie é uma figura de apoio e confiança para Laura, isto pode ser notado quando Laura, ainda em dúvida sobre prosseguir ou não com a festa, pensa em perguntá-lo a mesma coisa que havia questionado à mãe e à irmã, argumentando internamente que: “se ele concordasse com os outros, então era claro que estava tudo certo”<sup>28</sup>. Ele é a primeira pessoa que Laura encontra enquanto retorna da casa dos Scotts, o que corrobora a ligação entre eles. O fato de ser ele, e não outro Sheridan, quem desce ao encontro de Laura demonstra que ele, tal qual a irmã, é possivelmente diferente dos demais familiares. Não é a primeira vez, entretanto, que ele e sua irmã descem o caminho que separa Sheridans e Scotts, mesmo ensinados a se enxergarem como superiores, os dois irmãos demonstram sensibilidade e abertura à experiência humana que inexistem, por exemplo, na mãe e em Jose.

Quando os Sheridans eram pequenos, eram proibidos de pôr os pés lá por causa da linguagem chula e pelo que eles poderiam pegar. Mas, desde que cresceram, Laura e Laurie passavam por lá em suas caminhadas. Era nojento e sórdido. Eles saíam estremecidos. Mas, ainda assim, deve-se ir a todos os lugares, deve-se ver tudo. Então eles iam. (TGP, p.7)<sup>29</sup>.

A abertura à experiência e o entendimento de que se deve ver tudo para que se possa sentir alguma coisa são linhas que ligam os dois irmãos, eles não negam a curiosidade. Por conta destas informações, é possível inferir que Laurie é uma personagem plana com tendência a redonda, que “não se reduz totalmente à previsibilidade” (FRANCO JR, 2009), ao contrário de Jose e sua mãe.

Em relação ao Senhor Sheridan, sabe-se menos dele do que das outras personagens, ele apenas comenta do acidente: “Eu suponho que vocês não tenham ouvido falar de um terrível acidente que aconteceu hoje?”<sup>30</sup>. Depois disso, há sua última participação: “Ele era casado também. Vivia lá embaixo da alameda, e deixou uma esposa e meia dúzia de crianças, assim dizem”<sup>31</sup>. Seu comentário é raso, não carrega a mesma empatia daqueles proferidos por Laura, mas tampouco carrega a mesma frieza

---

<sup>28</sup> “If Laurie agreed with the others, then it was bound to be all right”. (TGP, p.8).

<sup>29</sup> When the Sheridans were little they were forbiddem to set foot there because of the revolting language and of what they might catch. But since they were grown up, Laura and Laurie sometimes walked through. It was disgusting and sordid. They came out with a shudder. But still one must go everywhere; one must see everything. So through they went. (TGP, p.7).

<sup>30</sup> “I suppose you didn’t hear of a beastly accident that happened today?” (TGP, p. 9).

<sup>31</sup> “The chap was married too. Lived just down below the lane, and leaves a wife and half a dozen kiddies, so they say”. (TGP, p. 9).

que sua esposa. Por conta da falta de informações ao seu respeito, não é possível classificá-lo.

#### **2.1.2.1 Demais personagens**

Entre as demais personagens, estão pessoas que desempenham funções de trabalho necessárias ao desenvolvimento da festa. Algumas delas estão ligadas à família Sheridan, por serem empregadas, enquanto outras estão ligadas aos Sheridan pela circunstância, isto é, estão trabalhando para eles por conta da festa. No primeiro grupo, temos o florista, Sadie, Hans e Cook, que traz a notícia da morte à residência dos Sheridan. No segundo grupo, temos o homem dos doces (homem de Godber, no conto), os trabalhadores que montam a marquise – entre eles, o trabalhador alto com quem Laura se identifica. O ato inesperado do trabalhador alto de cheirar as lavandas lhe dá traços de uma personagem plana com tendência à redonda. As outras personagens trabalhadoras aproximam-se muito mais da classificação de personagem plana tipo, pois são determinadas por suas categorias sociais.

Além destas personagens, temos Kitty Maitland, uma convidada da festa, e as personagens relacionadas ao falecido Mr. Scott, Em e sua irmã. Ao chegar à casa dos Scotts, Laura é recebida pela irmã da viúva, conhecida apenas como a irmã de Em. Ela é quem apresenta Laura à experiência de entender o mistério da vida. Sua irmã, Em, é apresentada em seu luto, de rosto “inchado, vermelho, com os olhos e lábios inchados, parecia terrível”<sup>32</sup>. As pessoas naquele ambiente, como Em e sua irmã, são associadas ao longo da narrativa à sua classe social, existe a possibilidade de que sejam personagens planas estereótipos.

## **2.2 Análise de “Her First Ball”**

Como previamente exposto, o título do conto (doravante referido como HFB) remete ao chamado efeito único, por isso, aspectos relativos à identidade da protagonista e à sua relação com o baile são prontamente apresentados pela voz narrativa, que o faz contando as primeiras impressões da jovem sobre sua experiência:

---

<sup>32</sup> “[puffed up, red, with swollen eyes and swollen lips, looked terrible]”. (TGP, p. 11).

Exatamente quando o baile começou, Leila teria achado difícil dizê-lo. Talvez seu primeiro parceiro de verdade fosse o táxi. Não importava que ela dividisse o carro com as Sheridans e seu irmão. Ela sentou-se em seu próprio cantinho, e o encosto sobre o qual sua mão repousava parecia-lhe a manga do paletó de um rapaz desconhecido; e longe eles giravam, valsando ao longo de postes e casas e cercas e árvores.<sup>33</sup> (HFB, 1921).

Esta voz narrativa não está associada à Leila nem a outra personagem, conta a história distante, a par de tudo e de todos, pois, é heterodiegética. Deste modo, podemos observar que a voz narrativa de “Her First Ball” tem os mesmos atributos que possui a de “The Garden Party”.

A ida ao baile é a concretização de um sonho de Leila, por isso, ela não sabe exatamente quando o baile começa porque este habita há muito em si, em sua imaginação. Em seu primeiro contato com o desconhecido tudo era maravilhoso, era “o começo de tudo”<sup>34</sup>, nada mais seria como foi. Antes a noite era “escura, silenciosa, frequentemente bela – sim – mas triste de certa forma. Solene”<sup>35</sup>, depois do baile, a noite “se inaugurara brilhantemente”<sup>36</sup>. Os momentos em que o olhar narrativo se volta aos seus pensamentos, caracterizando assim, a onisciência seletiva, evidenciam as leituras da jovem sobre sua nova experiência que enxerga beleza em tudo: “Que lindos que ficavam os sorvetes nos pratinhos de vidro e que fria estava a colher glaceada... gelada também!”<sup>37</sup>. Todas as pequenas coisas brilham diante de Leila.

Dado o deslumbramento perante a linda noite num baile, “ela simplesmente se esqueceu de sua timidez; esqueceu-se de que enquanto se vestia, sentou-se na cama com um pé calçado e outro não, e implorou à mãe que telefonasse às primas e dissesse que ela não poderia ir, afinal”<sup>38</sup>. O encanto apagara a insegurança e ansiedade iniciais provocadas pela suposição do contato com o desconhecido, assim, ela passa a desejar

---

<sup>33</sup> Exactly when the ball began Leila would have found it hard to say. Perhaps her first real partner was the cab. It did not matter that she shared the cab with the Sheridan girls and their brother. She sat back in her own little corner of it, and the bolster on which her hand rested felt like the sleeve of an unknown young man's dress suit; and away they bowled, past waltzing lamp-posts and houses and fences and trees. (HFB, p. 1).

<sup>34</sup> “the beginning of everything”. (HFB, p. 4).

<sup>35</sup> “dark, silent, beautiful very often – oh yes – but mournful somehow. Solemn”. (HFB, p. 4).

<sup>36</sup> “it had opened dazzling bright.” (HFB, p. 4).

<sup>37</sup> “How sweet the ices looked on little glass plates and how could the frosted spoon was, iced too!”. (HFB, p. 4).

<sup>38</sup> “She quite forgot to be shy; she forgot how in the middle of dressing she had sat down on the bed with one shoe off and one shoe on and begged her mother to ring up her cousins and say she couldn't go after all”. (HFB, p. 2).

que todas as noites continuem como sua primeira noite no baile. Entretanto, Leila logo compreende que o encanto da fantasia é fugaz, devido à sua conversa com o homem gordo, quando ele lhe diz:

“Gentil senhorita”, disse o gordo, e a puxou um pouco mais para perto, entoando de lábios fechados, um compasso da valsa. “Claro,”, ele disse, “não espere durar tanto tempo quanto isso. Nã-ão,” disse o gordo, “não tarda e você estará sentada lá no tablado, olhando, em seu belo veludo negro. E estes lindos braços terão se tornado e gordos, e você vai marcar o compasso com um leque bem diferente — preto e de osso.” — O gordo pareceu estremecer. “E você sorrirá para longe como aquelas pobres senhorinhas lá em cima, e apontará para sua filha, e contará à senhora velha ao como um homem horroroso que tentou beijar a menina no baile do clube. E seu coração doerá, doerá”<sup>39</sup>. (HFB, 1921).

Estas palavras fazem com que a jovem, desiludida, reflita sobre a transitoriedade da vida, questionando-se: “Seria o primeiro baile apenas o começo do seu último baile, afinal?”<sup>40</sup>, que remete à sua crença inicial de que a ida ao baile seria o começo de tudo. No começo do conto, o desconhecido é o baile, após este momento, o desconhecido é o próprio futuro, dissociado da imagem encantadora devido ao impacto da realidade contida nas palavras do homem.

Em sua ingenuidade, as palavras do homem não poderiam ser aprendizado, mas o fim da felicidade. Seduzida pela magia da festa, Leila retorna à fantasia. Na última vez em que viu o homem gordo, “ela sorriu mais radiante do que nunca. Nem mesmo o reconheceu de novo”<sup>41</sup>. Com isso, podemos perceber que a jovem foge da realidade, recusando o aprendizado para alimentar sua fantasia. O homem gordo alude à sabedoria do entendimento do fim, enquanto a jovem evoca a imaturidade da crença da permanência de um estado de ser, de uma situação. Por fim, é possível enxergar que Mansfield apresenta diferentes efeitos e faces do desconhecido em seu conto: a aceitação e a recusa, o encanto e o medo.

---

<sup>39</sup> “Kind little lady,” said the fat man, and he pressed her a little closer, and hummed a bar of the waltz. “Of course,” he said, “you can’t hope to last anything like as long as that. No-o”, said the fat man, “long before that you’ll be sitting up there on the stage, looking on, in your nice black velvet. And these pretty arms will have turned into short fat ones, and you’ll beat time with such a different kind of fan – a black bony one.” The fat man seemed to shudder. “And you’ll smile away like the poor old dears up there, and point to your daughter, and tell the elderly lady next to you how some dreadful man tried to kiss her at the club ball. And your heart will ache, ache”. (HFB, p. 4-5).

<sup>40</sup> “Was this first ball only the beginning of her last ball, after all?”. (HFB, p. 5).

<sup>41</sup> “[She smiled at him more radiantly than ever. She didn’t even recognize him again”. (HFB, p. 5).

### 2.2.1 Análise das personagens de “Her First Ball”

Leila, a protagonista, é a primeira personagem a ser apresentada. No carro, ao imaginar uma dança, ela demonstra ser uma sonhadora, distinta de seus primos pela inexperiência e pela origem. Tem dezoito anos, o que pode ser inferido a partir de seu espanto diante dos anos de experiência do homem gordo: “‘Trinta anos?’ gritou Leila. Doze anos antes de ela nascer!”<sup>42</sup>. Como expõe Meg, Leila é “a priminha do interior dos Sheridan”<sup>43</sup>. Ela tentava com esforço se comportar como os Sheridans para conter sua esperançosa ansiedade: “Como era difícil ser indiferente como os outros! Ela tentava não sorrir muito, tentava não se importar”<sup>44</sup>. Sensível, o fato de os Sheridans serem irmãos também provocava-lhe sentimento: “se não tivesse sido possível, ela não poderia ter evitado chorar, porque era filha única”<sup>45</sup>.

Leila preocupa com o instante presente, com a realização da expectativa. Deseja que a fantasia se apresente:

Leila tinha certeza que se seu parceiro não aparecesse e ela tivesse que escutar aquela música maravilhosa e olhar os outros deslizando sobre o piso dourado, ela no mínimo morreria, ou desmaiaria, ou levantaria os braços e voaria para fora das janelas escuras que mostravam as estrelas<sup>46</sup>. (HFB, 1921).

Pouco tempo depois, seu parceiro aparece. A passagem demonstra sua ânsia pela realização do seu desejo, a magnitude do efeito que a falta da concretização provoca nela.

Todavia, quando um momento se desdobra de modo diferente àquele suposto por ela, é quebrada a sensação de durabilidade que poderia haver nele, como ocorre quando o homem gordo discute a efemeridade da maravilha dos bailes, e ela se questiona sobre a durabilidade das coisas. Além disso, Leila possui uma visão superficial sobre a beleza, diretamente relacionada à sua ingenuidade. O que destoia chama sua atenção negativamente, ao observar a cabeça careca do gordo, “ela se sente

---

<sup>42</sup> “‘Thirty years?’” cried Leila. Twelve years before she was born!”. (HFB, p. 4).

<sup>43</sup> “[My little country cousin Leila]”. (HFB, p. 2).

<sup>44</sup> “How hard it was to be indifferent like the others!”. (HFB, p. 1).

<sup>45</sup> “if it hadn’t been impossible, she couldn’t have helped crying because she was an only child”. (HFB, p. 1).

<sup>46</sup> “Leila was sure that if her partner didn’t come and she had to listen to that marvelous music and to watch the others sliding, gliding over the golden floor, she would die at least, or lift her arms and fly out of one of those dark windows that showed the stars”. (HFB, p. 3).

com pena ele”<sup>47</sup>. Por conta das suas atitudes, da queda da fantasia e, em especial, pelo momento em que ela retorna à fantasia, mesmo após compreender a efemeridade, é possível classificá-la como personagem redonda.

Seus primos, os Sheridans, estão divididos em pares (Laura e Laurie, Jose e Meg). Quando em pares, eles interagem de modo que não se repete quando conversam com os outros irmãos. Por exemplo, Laurie e Laura fazem acordos: “‘Olha, querida’, ele disse. ‘A terceira e a nona como sempre, combinado?’”<sup>48</sup>, enquanto, Meg elogia Jose: “Nunca vi seu cabelo ficar tão bonito preso quanto esta noite”<sup>49</sup>. O tratamento dos irmãos para com a prima também varia. Laura e Laurie buscam ajudar Leila, ensiná-la, adentram o salão com Leila, a moça diz a prima: “Segure-se em mim, Leila, você vai se perder”; o rapaz logo sugere: “Vamos, meninas, vamos atravessar pelo meio”<sup>50</sup>. Em outro momento, Laura age docemente em relação à prima, demonstrando cumplicidade: “passou e deu uma piscadela sutil, o que fez Leila se perguntar se já era grande, afinal”<sup>51</sup>.

Passando para o par de irmãs, Meg é quem mais se relaciona com Leila, é responsável pela prima, como afirma ao apresentá-la às amigas: “Esta é minha priminha do interior, Leila. Ela está sob minha proteção. Sejam legais com ela. Encontrem parceiros para ela; ela está sob minha proteção”<sup>52</sup>. Ela também fica com a prima aguardando o início da música. Quanto à Jose, há somente um momento em que ela interage com Leila, quando pergunta: “Está gostando, Leila?”<sup>53</sup>. Meg, Laura e Laurie podem ser personagens planas com tendência à redonda, sendo suas interações a base da classificação. No caso de Jose, não há nenhuma informação a seu respeito, o que dificulta sua classificação.

Estreitamente relacionado à Leila, uma das personagens mais relevantes da narrativa é o senhor gordo que não ganha um nome em momento algum da narrativa, chamado sempre de “homem gordo”, diretamente envolvido na quebra da fantasia da

---

<sup>47</sup> “Leila looked at his bald head, and she felt quite sorry for him”. (HFB, p. 4).

<sup>48</sup> “Look here, darling,” he said. “The third and the ninth as usual. Twig?”. (HFB, p. 1).

<sup>49</sup> “I’ve never known your hair go up more successfully than it has tonight”. (HFB, p. 1).

<sup>50</sup> “Hold on to me, Leila; you’ll get lost,” said Laura.

“Come on, girls, let’s make a dash for it,” said Laurie. (HFB, p. 1).

<sup>51</sup> “passed and gave her the faintest little wink; it made Leila wonder for a moment whether she was quite grown up after all”. (HFB, p. 4).

<sup>52</sup> “This is my little country cousin Leila. Be nice to her. Find her partners; she’s under my wing,” said Meg, going up to one girl after another. (HFB, p. 2).

<sup>53</sup> “Enjoying yourself, Leila?”. (HFB, p. 4).



jovem. Habitado aos bailes, ele sabe que Leila não é das redondezas, perguntando: “Onde vi este rostinho lindo?”, ele diz com voz macia. “Será que me lembrarei?”<sup>54</sup>. Sua caracterização se dá exclusivamente pela aparência: “um homem velho – gordo, com uma grande careca na cabeça”<sup>55</sup>, “quando Leila o comparou aos seus outros parceiros, ele parecia maltrapilho”<sup>56</sup>.

Leila considera-o inadequado ao salão em que ela estava, o lugar para ele era “o tablado com os pais e as mães”<sup>57</sup>. Deste modo, é possível considera-lo desafiador. Nas passagens em que o senhor gordo apresenta a realidade como é, fugidia, ele demonstra certa amargura em meio às suas sábias palavras. O senhor gordo é fundamental à construção da dicotomia entre ilusão/realidade presente na narrativa, pois, o contraste na narrativa é apresentado através das suas palavras e da sua aparência.

### **Demais personagens**

Entre as demais personagens, estão as amigas de Meg que, segundo Leila, “não a viam realmente. Olhavam na direção dos homens”<sup>58</sup>. Além delas, estão também os dois parceiros de dança, o que antecede sua interação com o homem gordo e o que precede a conversa que transforma Leila. O primeiro “conduzia muito bem”<sup>59</sup>, o segundo era “jovem e de cabelos encaracolados”<sup>60</sup>. Devido às poucas informações, não é possível classificar estas personagens.

## **CAPÍTULO III**

### **“THE GARDEN PARTY” E “HER FIRST BALL”: NARRATIVAS DE INICIAÇÃO**

Aquisição de um conhecimento já familiar a outras pessoas de um determinado grupo social por um jovem é um elemento central na iniciação. Ao tratar da narrativa de iniciação, é preciso recorrer a outras evidências da iniciação,

---

<sup>54</sup> “Do I remember this bright little face?” he said softly. “Is it known to me of yore?”. (HFB, p. 3).

<sup>55</sup> “An old man – fat, with a big bald patch on his head”. (HFB, p.3).

<sup>56</sup> “When Leila compared him with her other partners he looked shabby”. (HFB, p. 4).

<sup>57</sup> “On stage with the fathers and mothers”. (HFB, p. 4).

<sup>58</sup> “The girls didn’t really see her. They were looking towards the men.” (HFB, p. 2).

<sup>59</sup> “He stered so beautifully”. (HFB, p. 3).

<sup>60</sup> “A young man with curly hair”. (HFB, p. 5).

investigando as passagens que indiquem o ritual, os pontos de ruptura (que demarcam a entrada em um novo grupo) e o aprendizado – estes são os pontos que levantaremos ao longo deste capítulo, que encerra a pesquisa. Além destes aspectos, contaremos como o recorte comparativo entre os contos, objetivo que dá título a esta monografia.

Como exposto, “The Garden Party” e “Her First Ball” apresentam diferenças em seu desenrolar, suas personagens e a construção. Laura compreende a efemeridade da vida de uma maneira completamente distinta àquela de sua prima, Leila. O modo com o qual se dá a aquisição do conhecimento por parte de Leila é também distinta daquela que acontece com Laura. A partir destas diferenças, buscaremos outras especificamente relacionadas à narrativa de iniciação como os ritos e rituais presentes nos contos, a classificação da narrativa de iniciação, a reação da protagonista perante o conhecimento recém-adquirido e sua relação com a narrativa de iniciação. Ao fim deste capítulo, traçaremos o recorte comparativo.

### **3.1 A iniciação em “The Garden Party”**

Entre os elementos que permitem a leitura de “The Garden Party” enquanto narrativa de iniciação, estão o fato de sua protagonista ser jovem e a aquisição de um conhecimento previamente apropriado por outro grupo social. Laura e suas irmãs estão sendo preparadas para a entrada no mundo adulto, organizando suas primeiras festas para que, no futuro, desempenhem bem a função. A Senhora Sheridan se afasta da organização para dar a responsabilidade às filhas: “Estou determinada a deixar tudo para vocês este ano, meninas. Esqueçam-se de que sou sua mãe. Tratem-me como uma convidada de honra”<sup>61</sup>. (TGP, p. 1). Em seu decorrer, o conto demonstra que, embora esta seja uma experiência de caminhada em direção à vida adulta, não é neste ponto que há o ritual que levará à iniciação e ao aprendizado de Laura. Todavia, a organização da festa funciona como plano de fundo ao amadurecimento pela descoberta da efemeridade da vida por conta da visão do Senhor Scott morto.

Antes da notícia da trágica morte do quase vizinho, o dia seguia em perfeito alinhamento aos planos dos Sheridans: ideal e perfeito. A jovem, por sua vez, contemplava a beleza evidente na atitude do trabalhador alto e no vento: “Havia dois

---

<sup>61</sup> “I’m determined to leave everything to you children this year. Forget I am your mother. Treat me as an honoured guest]. (TGP, p. 1).

pontinhos pequenos de sol, um no tinteiro, outro numa moldura prateada, brincando também. Lindos pontinhos”<sup>62</sup>. (TGP, p. 3). A harmonia se quebra com a notícia da morte do Senhor Scott, primeiro momento de ruptura do mundo da jovem, que ao ouvir a história, se espanta.

“Morto!” Laura encarou o funcionário de Godber.

“Morto quando o levaram”, disse o funcionário de Godber com prazer. “Estavam levando o corpo enquanto eu vinha para cá.” E ele disse ao cozinheiro, “Ele deixou uma esposa e cinco crianças”<sup>63</sup>. (TGP, p. 6).

O homem conta a história com prazer, sendo esta a primeira amostra da falta de sensibilidade com a qual a morte do homem é tratada. Talvez, por compaixão à esposa e aos filhos do Senhor Scott, Laura procura agir. Todavia, a jovem protagonista logo se depara com a insensibilidade e outros momentos de ruptura.

A primeira pessoa a quem a protagonista recorre para saber como agir é sua irmã.

“Jose!” ela disse, horrorizada, “vamos parar com tudo?”

“Parar com tudo, Laura!” gritou Jose em espanto. “O que você quer dizer?”

“Parar a festa no jardim, claro.” Por que Jose estava fingindo?

Mas Jose ficou ainda mais surpresa. “Parar a festa no jardim? Minha querida Laura, não seja absurda. Claro que não podemos fazer algo do tipo. Ninguém espera que façamos. Não seja tão extravagante.”

“Mas nós não podemos ter uma festa quando há um homem morto bem na frente do portão.”<sup>64</sup> (TGP, p. 7).

Neste momento, Laura depara-se com o frio tratamento justificado pela condição econômica, com a expectativa destinada ao comportamento de pessoas de sua classe social. Entretanto, ela ignora esta distinção. Apesar de o homem nem morar tão

---

<sup>62</sup> “There were two tiny spots of sun, one on the inkpot, one on a silver photograph frame, playing too. Darling little spots”. (TGP, p. 3).

<sup>63</sup> “Dead!” Laura stared at Godber’s man.

“Dead when they picked him up”, said Godber’s man with relish. “They were taking the body home as I come up here.” And he said to the cook, “He’s left a wife and five little ones.”. (TGP, p. 6).

<sup>64</sup> “Jose!” she said, horrified, “however are we going to stop everything?”

“Stop everything, Laura!” cried Jose in astonishment. “What do you mean?”

“Stop the garden-party of course.” Why did Jose pretend?

But Jose was still more amazed. “Stop the garden-party? My dear Laura, don’t be so absurd. Of course we can’t do anything of the kind. Nobody expects us to. Don’t be so extravagant”. (TGP, p. 6-7).

perto dela, nem ter morrido exatamente na frente do seu portão, para ela, eles são próximos.

Laura não desiste de sua argumentação, tentando cativar a irmã ao dizer: “Imagine como a banda iria soar para aquela pobre mulher”<sup>65</sup>. A irmã diz que também sente pela morte dele, “Sinto tanto quanto você. Sinto tão empática quanto”<sup>66</sup>, mas fala algo que mais uma vez estabelece um momento de quebra: “Você não vai trazer um operário bêbado de volta à vida por ser sentimental”<sup>67</sup>. Consciente do preconceito, Laura questiona: “Bêbado? Quem disse que ele estava bêbado?”<sup>68</sup>. Em todos estes momentos, a morte do homem é tida como irrelevante pelos familiares de Laura. Jose não sabia dos hábitos do Sr. Scott, entretanto, julga que ele estaria bêbado. Então, Laura busca a mãe, que reage ao mesmo modo que a irmã e tenta convencer a filha de que a festa deve acontecer:

“Mas, minha querida criança, use seu senso comum. Foi só por acidente que ficamos sabendo disso. Se qualquer um morresse lá normalmente – e eu não entendo como continuam vivos naqueles buracos pequenos – nós ainda teríamos nossa festa, não teríamos?” (TGP, p. 8)<sup>69</sup>.

Esta é mais uma situação de quebra, a mãe tenta fazer com que a filha compreenda de que não há porque parar com uma festa, pois, lá as pessoas morrem naturalmente. A mãe enfatiza a pobreza daquelas pessoas falando das suas condições de vida, lembrando também que normalmente eles não teriam ouvido alguma notícia vinda de lá.

Ao fim da festa, a Senhora Sheridan sugere que Laura leve uma cesta com as sobras da festa, “todos aqueles sanduíches, bolos, quitutes, nada consumido”<sup>70</sup>. A filha questiona: “Mas, mãe, a senhora realmente acha que isso seja uma boa ideia?”<sup>71</sup>. Para a mãe, era gentil da parte deles enviar as sobras, já que os Scotts normalmente não

---

<sup>65</sup> “And just think of what the band would sound like to that poor woman”. (TGP, p. 7).

<sup>66</sup> “I’m every bit as sorry about it as you. I feel just as sympathetic”. (TGP, p. 7).

<sup>67</sup> “You won’t bring a drunk workman back to life by being sentimental”. (TGP, p. 7).

<sup>68</sup> “Drunk! Who said he was drunk?” (TGP, p. 7).

<sup>69</sup> “But, my dear child, use your common sense. It’s only by accident we’ve heard of it. If some one had died there normally – and I can’t understand how they keep alive in those poky little holes – we should still be having our party, shouldn’t we?” (TGP, p. 8).

<sup>70</sup> “all those sandwiches, cakes, puffs, all uneaten, all going to be wasted”. (TGP, p. 9).

<sup>71</sup> “But, mother, do you really think it’s a good idea?”. (TGP, p.10).

teriam acesso àquela comida. Laura aceita a sugestão, a cesta “estava cheia, foi montada pela sua mãe”<sup>72</sup>.

A proposta da mãe mostra-se como o ritual de Laura. Todos aqueles momentos de ruptura eram momentos de preparação para o ritual e “ela ia descendo a colina para algum lugar onde um home jazia morto, e ela nem percebia”<sup>73</sup>, prestes a atravessar a fronteira simbólica e geográfica que separam Sheridans de Scotts. Ela ainda estava com as roupas da festa, travessar a larga estrada faz com que Laura perceba a sua inadequação naquele ambiente, a diferença comentada pela sua mãe e sua irmã, “agora ela deseja que tivesse vestido um casaco”.

O desconhecido a fazia hesitar, ela “estava terrivelmente nervosa”<sup>74</sup>. Ao chegar à casa dos Scotts, foi recebida por uma mulher. Laura desejava “estar longe disso”<sup>75</sup>, por receio face ao desconhecido e disse à mulher, irmã da viúva: “Eu não quero entrar. Só quero entregar esta cesta. Minha mãe mandou”<sup>76</sup>. Todavia, sua curiosidade a leva a ficar, a aceitar os convites da senhora.

“Você gostaria de vê-lo, não gostaria?” disse a irmã de Em, e ela passou por Laura pela cama. “Não tenha medo, senhorita,” – e agora sua voz soava terna e misteriosa, e ternamente ela puxou os lençóis para baixo. Ele parece uma foto. Não há nada para mostrar. Venha, querida”.

Laura foi. (TGP, p. 11)<sup>77</sup>.

Ao dizer que Laura não precisava ter medo, a mulher de certa forma a preparava para a descoberta iminente: o saber de que não é preciso temer a morte, aquilo era um mistério jamais vislumbrado pela jovem. Em seguida, ela compreende por que não há nada a temer:

Ali estava deitado um jovem homem, adormecido – dormindo tão calmamente, tão profundamente, que ele esteja longe, muito longe das duas. Ah, tão longe, tão em paz. Ele estava sonhando. Que nunca acorde de novo. Sua cabeça estava funda na almofada, seus olhos

---

<sup>72</sup> “It was filled, it was heaped by her mother”. (TGP, p. 10).

<sup>73</sup> “Here she was going down the hill to somewhere where a man lay dead, and she couldn’t realize it”. (TGP, p. 10).

<sup>74</sup> “Laura was terribly nervous”. (TGP, p. 11).

<sup>75</sup> “Oh, to be away from this!”. (TGP, p. 11).

<sup>76</sup> “I don’t want to come in. I only want to leave this basket. Mother sent”. (TGP, p. 11).

<sup>77</sup> “You’d like a look at ‘im, wouldn’t you?” said Em’s sister, and she brushed past Laura over to the bed. “Don’t be afraid, my lass,”—and now her voice sounded fond and sly, and fondly she drew down the sheet—“e looks a picture. There’s nothing to show. Come along, my dear.”  
Laura came. (TGP, p.11).

estavam fechados; estavam cegos por baixo das pálpebras cerradas. Ele estava entregue ao seu sonho. O que festas no jardim e cestas e vestidos de renda lhe importavam? Ele estava distante de todas estas coisas. Ele era maravilhoso, belo. Enquanto eles estavam rindo e enquanto a banda tocava, essa maravilha descia a alameda. Feliz... feliz... Tudo está bem, disse aquele rosto adormecido. É assim que dever ser. Estou contente. (TGP, p. 10-11).<sup>78</sup>

Laura então entende a efemeridade da vida. Um dia de festa pode ser um dia de luto, assim é a vida. Ao vê-lo tão em paz, ela percebe que a morte não é algo a se temer, que é um estado de descanso, um sonho que ia além da importância de festas nos jardins, cestas e vestidos de renda. Ela diz a ele: “Perdoe-me pelo chapéu”<sup>79</sup>, um pedido de desculpas simbólico. “Ela não poderia sair do quarto sem dizer alguma coisa para ele”<sup>80</sup>, assim, ela mostra mais uma vez que reconhece o sofrimento alheio.

No caminho de volta, Laura já não é mais a mesma. Seu irmão a encontra em lágrimas, e a pergunta: “Foi tudo bem?”<sup>81</sup>, ela responde: “Ah, sim. Oh, Laurie!”<sup>82</sup>. Ao fim do conto, percebemos que Laura se apropria de um conhecimento que não sabe ao certo como usará:

“Foi simplesmente maravilhoso. Mas Laurie. Ela parou, olhou o irmão. “A vida não é,” ela balbuciou, “a vida não é?” Mas o que a vida era ela não poderia explicar. Não importava. Ele entendia.

“Não é, querida?”, disse Laurie<sup>83</sup>. (TGP, p. 12).

O encontro de Laura com o desconhecido possibilitou que ela descobrisse algo sobre a vida, ainda que lhe faltassem palavras para explicar. Não conseguir explicar o conhecimento de que se apropriou é uma evidência de que sua iniciação teve efeito. Depois desta experiência, ela está pronta para subir a colina mais uma vez, porém, como outra pessoa.

---

<sup>78</sup> There lay a young man, fast asleep away from them both. Oh, so remote, so peaceful. He was dreaming. Never wake him up again. His head was sunk in the pillow, his eyes were closed; they were blind under the closed eyelids. He was given up to his dream. What did garden-parties and baskets and lace frocks matter to him? He was far from all those things. He was wonderful, beautiful. While they were laughing and while the band was playing, this marvel had come to the lane. Happy... happy... All is well, said that sleeping face. This is just as it should be. I am content. (TGP, p. 10-11).

<sup>79</sup> “Forgive my hat”. (TGP, p. 12).

<sup>80</sup> “She couldn’t go out of the room without saying something to him”. (TGP, p. 12).

<sup>81</sup> “Was it all right?”. (TGP, p.12).

<sup>82</sup> “Yes, quite. Oh, Laurie”. (TGP, p. 12).

<sup>83</sup> “It was simply marvellous. But Laurie” She stopped, she looked at her brother. “Isn’t life,” she stammered, “isn’t life” But what life was she couldn’t explain. No matter. He quite understood. “Isn’t it, darling?”. (TGP, p. 12, grifo no original)

### 3.2 A iniciação em “Her First Ball”

Em “Her First Ball”, existem duas experiências de caráter iniciativo associadas ao baile. A primeira se dá pelo fato de que a ida ao baile constitui para Leila o marco da entrada naquele contexto específico da sociedade. “Ela havia aprendido a dançar no colégio interno”<sup>84</sup>, mas não havia tido a oportunidade de dançar em um baile. Por conta disto, ela não sabe exatamente quando o baile começa, visto que ela sempre fantasiou e se preparou para ele. Na mesma noite em que ela adentra este contexto, ela apreende um sentido da vida completamente desconhecido através das palavras do homem gordo sobre a efemeridade.

As fantasias sobre o baile não são apenas um meio de se preparar. Autófaga e metamórfica, a fantasia digere a si mesma e se transforma em ignorância e expectativas fantásticas, que são postas à prova quando em face da realidade e da dissolução momentânea do fantástico imaginado. Deparar-se com a realidade faz com que a jovem enxergue a experiência do baile como algo potencialmente negativo e triste, “Leila não queria mais dançar”<sup>85</sup>, em oposição ao sentimento inicial, ao qual “ela se lembraria para sempre”<sup>86</sup>. No salão, antes da conversa com o homem gordo, ela “apertou o leque, e, contemplando avidamente o piso faiscante dourado, as azaleias, as luminárias, lá no fundo o tablado com o seu tapete vermelho e as suas cadeiras douradas e a banda num canto, pensou ofegante: ‘Que divino! Simplesmente divino!’”<sup>87</sup>. O baile era mais do que sua imaginação poderia supor.

A ansiedade da jovem em relação ao contato com algo tão esperado passa pelo desejo de cancelar a visita aos primos e transforma-se numa “alegria tão doce que era difícil de segurar”<sup>88</sup>. No baile, Leila vê um ritual desdobrar-se diante de si: a dança.

“Por que os homens não começavam? O que eles estavam esperando? Lá eles ficavam, alisando suas luvas, passando as mãos pelos cabelos e sorrindo entre si. Então, subitamente, como se tivessem acabado de decidir o que eles deveriam fazer, os homens vieram deslizando pelo parque. Houve um alvoroço

---

<sup>84</sup> “Leila had learned to dance at boarding school”. (HFB, p. 3).

<sup>85</sup> “Leila didn’t want to dance anymore”. (HFB, p. 5).

<sup>86</sup> “She would remember for ever”. (HFB, p. 1).

<sup>87</sup> “She clutched her fan, and, gazing at the gleaming, golden floor, the azaleas, the lanterns, the stage at one end with its red carpet and gilt chairs and the band in a corner, she thought breathlessly, ‘How heavenly; how simply heavenly’”. (HFB, p. 2).

<sup>88</sup> “A rush of joy so sweet that it was hard to bear alone”. (HFB, p. 2).

de alegria entre as moças. Um homem alto e louro precipitou-se para Meg, arrebatou-lhe o convite e rabiscou algo; Meg passou-o a Leila. “Dar-me-ia o prazer?”. Ele fez uma reverência e sorriu.<sup>89</sup> (HFB, p. 3).

Sem olhar o convite das moças, os rapazes não simplesmente as convidavam para a dança. No início do baile, um “cesto de palha com os convites era lançado de mão em mão. Adoráveis convites em rosa e prata, com lápis cor-de-rosa e pompons fofinhos”<sup>90</sup>. Sem entender, Leila questiona: “Também tenho que pegar um?”<sup>91</sup>, e então ela compreende que os convites apresentam a programação musical do baile, por isso os rapazes os conferem. Deste modo, ela compreende os ritos da dança no baile.

O baile segue como um sonho para Leila, que observa atentamente o salão e põe em prática o que havia aprendido, além de entender coisas novas, como a atitude dos rapazes. Entretanto, ela logo é sacudida para sair de sua fantasia e vislumbrar a realidade. Sua conversa com o homem adentra a questão da idade, razão pela qual ele logo sabe que aquele baile se tratava da primeira experiência de Leila. Em relação à idade dele, Leila diz: “Acho maravilhoso que ainda esteja na ativa”<sup>92</sup>. Para ele, não é maravilhoso estar na ativa, é natural. Depois de cantarolar um compasso da valsa que eles dançavam, ele explica: “Você não pode esperar que dure tanto tempo”<sup>93</sup>. Leila é inconsciente da efemeridade e do fato de que, um dia, o tempo fará com ela o mesmo que fez com o homem gordo.

Tais palavras provocam seu despertar abrupto e ela fica quase em choque, “ri sem a mínima vontade de rir”<sup>94</sup> e sente que aquilo “soava terrivelmente verdadeiro”<sup>95</sup>. Mesmo a “música parecia mudar, soava triste, triste”.<sup>96</sup> Neste momento,

---

<sup>89</sup> “Why didn’t the men begin? What were they waiting for? There they stood, smoothing their gloves, patting their glossy hair and smiling among themselves. Then, quite suddenly, as if they had only just made up their minds that that was what they had to do, the men came gliding over the parquet. There was a joyful flutter among the girls. A tall, fair man flew up to Meg, seized her programme, scribbled something; Meg passed him on to Leila. “May I have the pleasure?” He ducked and smiled. (HFB, p. 2-3).

<sup>90</sup> “Straw basket of programmes was tossed from arm to arm. Darling little pink-and-silver programmes, with pencils and fluffy tassels”. (HFB, p. 2).

<sup>91</sup> “Am I meant to have one too?” (HFB, p. 2).

<sup>92</sup> “I think it’s marvellous to be still going on”. (HFB, p. 4).

<sup>93</sup> “You can’t hope to last anything as long as that”. (HFB, p. 4).

<sup>94</sup> “Leila gave a little light laugh, but she did not feel like laughing”. (HFB, p. 5).

<sup>95</sup> “It sounded terribly true”. (HFB, p. 5).

<sup>96</sup> “At that the music seemed to change; it sounded sad, sad”. (HFB, p. 5).



ela atravessa a cortina da fantasia e enxerga a realidade. Leila jamais esperaria se deparar com a iminência do fim do que gostaria de eternizar, do fim de sua presença naquele salão em que jovens dançavam. Ela se pergunta: “Por que ele estragou tudo?”<sup>97</sup>. Na verdade, o homem gordo nada estraga, pois, a realidade é independente das suas palavras, Leila apenas não havia percebido este fato. Após enxergar a realidade brevemente, ela volta à fantasia, busca refúgio na nostalgia, na oposição que suas noites anteriores representavam ao baile.

A cortina que separa a realidade da fantasia se fecha e a jovem enxerga a maravilha novamente ao dançar com um rapaz “só por delicadeza, até que ela pudesse encontrar Meg”<sup>98</sup> (HFB, p. 5). Enquanto rodopia com seu parceiro, Leila vai de encontro ao homem gordo, e sorri para ele sem que o reconheça. O homem gordo e suas palavras estarão no lado da realidade, escondida pela ilusão alimentada por Leila. Por tal razão e reações ante ao aprendizado, não há evidências que demonstrem maturidade na protagonista, que prefere viver a fantasia à realidade.

### 3.3 Análise comparativa entre “The Garden Party” e “Her First Ball”

Pode-se perceber que a relação entre “The Garden Party” e “Her First Ball” extrapola questões de autoria, personagens e ano de publicação. Ambos os contos apresentam personagens jovens que, além de realizarem uma ação nova, adquirem um conhecimento ao qual jamais haviam notado sob circunstâncias ritualísticas – nisto reside o caráter da iniciação. Como exposto, a tomada de posse de um conhecimento público ou pertencente a um grupo por parte de uma protagonista jovem é a chave da *narrativa de iniciação*, estudada por Mordecai Marcus no ensaio *What is an Initiation Story?* (1960). As protagonistas aprendem algo novo, mas de modos diferentes, o que se relaciona à observação de Marcus de que, a depender do modo em que se dá a aquisição do conhecimento e o efeito do mesmo sobre a personagem variam, a narrativa de iniciação assume formas diferentes de apresentação como: tentativa de iniciação, iniciação incompleta e iniciação decisiva.

A partir das análises desenvolvidas nas sessões anteriores, observamos um elemento particular nas iniciações em “The Garden Party” e “Her First Ball”: embora

---

<sup>97</sup> “Why had he spoiled it all?”. (HFB, p. 5).

<sup>98</sup> “out of politeness, until she could find Meg”. (HFB, p. 5).

Laura e Leila descubram o efêmero que existe na vida, têm reações muito distintas perante tal descoberta, que é, inclusive, construída de maneira diferente nos dois contos. Em TGP, Laura vivencia uma série de rupturas até chegar ao ritual (ato de descer a colina) que provocará seu amadurecimento. Em HFB, por sua vez, há somente um momento de ruptura: o momento da conversa com o homem gordo, o ritual do conto é o próprio baile. Ou seja, enquanto a ruptura se dá lentamente em TGP; em HFB, por ser uma só, ela é abrupta, impactante. Laura compreende a experiência (sua empatia e curiosidade a orientam ao desconhecido), por isso, considera a ida à casa dos Scotts “simplesmente maravilhosa”<sup>99</sup>, embora não fosse capaz de definir sua experiência. No caso de Leila, a experiência é chocante (a fantasia pela qual ela tinha apego é desfeita pelo homem gordo), fazendo com que ela busque abrigo em memórias tenras.

A natureza da experiência de Leila e seu impacto volta-se ao que Marcus (1960) entende como narrativa de tentativa de iniciação, um tipo de narrativa de iniciação que: “leva apenas ao limite da maturidade e do entendimento, mas que definitivamente não o atravessa”<sup>100</sup>. Segundo ele, narrativas de tentativa de iniciação “tipicamente mostram experiências chocantes que deixam seus protagonistas perturbados”<sup>101</sup>. Como demonstrado na análise do conto, Leila entende as palavras do homem gordo, reconhece que “tudo soava verdadeiro”<sup>102</sup>. Ao fim do conto, quando ela dança com um novo rapaz e não mais reconhece o homem gordo, pode-se perceber que ela não atravessa o limite da maturidade e do entendimento comentado por Marcus. Quanto ao caráter chocante da experiência, este se revela na busca por refúgio em que a jovem se põe logo após ouvir as palavras do homem gordo e em sua pergunta “Por que ele arruinou tudo?”<sup>103</sup>. A música perdia a alegria, a vontade de voltar para casa tomava o lugar da ânsia curiosa pelo baile. Juntos, todos estes elementos demonstram o impacto do choque sob Leila.

Leila, ao longo do conto, demonstra ingenuidade e à imaturidade em suas expectativas fantásticas. O encanto da fantasia motiva leituras superficiais da parte dela, ela aprecia tudo no baile, mas nada reflete sobre, “parecia que ela nunca tivesse

---

<sup>99</sup> “It was simply marvelous”. (TGP, p. 12).

<sup>100</sup> “Some initiations lead only to the threshold of maturity and understanding, but do not definitely cross it”. (MARCUS, 1960, p. 223).

<sup>101</sup> “Stories of tentative initiation typically show shocking experiences which leave their protagonists distraught”. (\_\_\_\_\_, 1960, p. 223).

<sup>102</sup> “It all sounded terribly true”. (HFB, p. 5).

<sup>103</sup> “Why had he spoiled it all?”. (HFB, p. 5).

conhecido como que a noite era antes”<sup>104</sup>. A jovem apreende o fragmento de uma noite fantástica como realidade, e faz o mesmo com a vida, enxergando este fragmento como o princípio de uma maravilha que duraria para sempre. Quando o homem gordo conversa com ela, há em suas palavras não somente uma lição sobre a fantasia dos bailes, há também uma lição sobre a efemeridade da vida, tão forte quanto a outra.

“Gentil senhorita”, disse o gordo, e a puxou um pouco mais para perto, entoando de lábios fechados, um compasso da valsa. “Claro,” ele disse, “não espere durar tanto tempo quanto isso. Nã-ão,” disse o gordo, “não tarda e você estará sentada lá no tablado, olhando, em seu belo veludo negro. E estes lindos braços terão se tornado e gordos, e você vai marcar o compasso com um leque bem diferente — preto e de osso.” — O gordo pareceu estremeceu. “E você sorrirá para longe como aquelas pobres senhorinhas lá em cima, e apontará para sua filha, e contará à senhora velha ao como um homem horroroso que tentou beijar a menina no baile do clube. E seu coração doerá, doerá”—o homem gordo a puxou um pouco mais para perto, como se sentisse pena daquele pobre coração—“porque ninguém mais quer te beijar agora. E você dirá que estes soalhos polidos são difíceis de andar, que são perigosos. Não é, Senhorita Pé de Valsa?”, diz o homem gordo.<sup>105</sup> (HFB, 1921).

O homem gordo apresenta-lhe o futuro que, inevitável, virá. Os anos de experiência em relação aos bailes fazem com que ele conheça em detalhes os comportamentos dos frequentadores do baile, por isso, ele sabe onde Leila estará dentro de alguns anos. Antes destas palavras, Leila acreditava que a verdadeira face da noite era o baile e que este era um princípio de uma vida maravilhosa. Depois destas palavras, ela retorna à negação da realidade, haja vista o choque provocado pela experiência. Ao fim, percebemos o receio da jovem perante o desconhecido, o amargor que a realidade pode ter. Ela não só desconhecia uma face da noite, como desconhecia uma face da vida.

Como exposto brevemente e apresentado também na análise de “The Garden Party”, é evidente que o efeito da experiência de iniciação de Laura não se dá da

---

<sup>104</sup> “It seemed to her that she had never known what the night was like before”. (HFB, p. 4).

<sup>105</sup> “Kind little lady,” said the fat man, and he pressed her a little closer, and hummed a bar of the waltz. “Of course,” he said, “you can’t hope to last anything like as long as that. No-o”, said the fat man, “long before that you’ll be sitting up there on the stage, looking on, in your nice black velvet. And these pretty arms will have turned into short fat ones, and you’ll beat time with such a different kind of fan – a black bony one.” The fat man seemed to shudder. “And you’ll smile away like the poor old dears up there, and point to your daughter, and tell the elderly lady next to you how some dreadful man tried to kiss her at the club ball. And your heart will ache, ache”—the fat man squeezes her closer still, as if he was really sorry for that poor heart—“because no one wants to kiss you now. And you’ll say how unpleasant these polished floors are to walk on, how dangerous they are. Eh, Mademoiselle Twinkletoes?” said the fat man softly. (HFB, p. 4-5).

mesma forma que o de Leila. Além disso, há uma série de rupturas que preparam o ritual, que indicam os caminhos para a jovem e que equilibram o impacto da experiência. Antes de chegar ao ritual, seu conhecimento de mundo é transformado pouco a pouco pelos sucessivos momentos de quebra. Ela depara-se com a desigualdade social, com a insensibilidade e com o conflito de fazer ou não o que acha certo, tudo isto a leva a refletir sobre diferença entre ela e os outros: Ao encontrar o corpo morto do Senhor Scott deitado na cama, Laura percebe a efemeridade da vida, diante disso, aprende também a importância dada às coisas, irrelevantes quando comparadas aos mistérios da vida e da morte, refletindo que elementos de sua realidade (como festas e rendas), eram irrelevantes perante o efêmero.

A descida na colina para entregar a cesta com a comida da festa aos Scotts é o ritual de Laura. Ela atravessa as fronteiras que os separavam e, no meio do caminho, compreende sua inadequação àquele meio, percebida através dos olhares a ela dirigidos:

Ela agora gostaria de ter colocado um casaco. Como seu vestido brilhava! E o grande chapéu com o detalhe em veludo—Se pelo menos fosse outro chapéu! As pessoas estavam olhando para ela? Devem estar. Foi um erro vir; ela sabia desde o começo que era um erro. Ela deveria voltar mesmo agora?<sup>106</sup> (TGP, p. 10).

Ela hesita por saber da sua diferença, estar chamando a atenção era a identificação da sua diferença. Apesar disso, continua. Ao fim do conto, ela diz ao morto: “Perdoe-me pelo chapéu”<sup>107</sup>, uma frase cheia de significado, pois, representa um pedido de perdão pela desigualdade vivida e pela morte tratada com insensibilidade..

A colina em que eles moram, Sheridans no topo e Scotts na parte baixa, é uma manifestação sutil da pirâmide econômica: os abastados encontram-se acima, os mais pobres, na base. Neste sentido, Laura sai da sua realidade privilegiada para se deparar e se emocionar com a realidade alheia, desprezada por pessoas como sua mãe. Considerando que a separação entre Sheridans e Scotts se dá também geograficamente, o ato de descer a colina é também um processo de atravessar a materialização da diferença social e econômica. Laura encara a face da desigualdade social, pouco após

---

<sup>106</sup> She wished now she had put on a coat. How her frock shone! And the big hat with the velvet streamer—if only it was another hat! Were people looking at her? They must be. It was a mistake to come; she knew all along it was a mistake. Should she go back even now? (TGP, p. 10).

<sup>107</sup> “Forgive my hat”. (TGP, p. 12).

compreender as outras dimensões da desigualdade, presentes nas falas da sua mãe e de sua irmã.

Ao ver o homem morto depois de toda sua hesitação, ela compreende o mistério da vida, outra lição apresentada em “The Garden Party”. Em meio aquele cenário sofrido, triste, Laura capta o inexplicável sentido da vida. O fato de ela não conseguir explicar o que havia aprendido possibilita a identificação do conto como narrativa de iniciação incompleta. Segundo Marcus (1960), algumas das iniciações desta natureza “levam seus protagonistas a um limiar de maturidade e entendimento, mas deixam-nos enredadas em uma luta por certeza”<sup>108</sup>. Podemos observar esta característica da narrativa de iniciação incompleta justamente na apropriação de um saber que não se pode explicar, mesmo que se tente. Antes disso, por todo o conto, Laura procura se certificar de que está certa em sua ideia de cancelar a festa – anunciando o papel que a compreensão e a certeza têm no fim da narrativa.

“The Garden Party” é um dos contos analisados por Marcus em seu ensaio (1960), ele também classifica o conto como uma narrativa de iniciação incompleta, levantando pontos como a autodescoberta e a preocupação de Laura em relação ao Senhor Scott. Para ele, a preocupação é “talvez psicologicamente ritualística”<sup>109</sup> (p. 225), isto é, a insistência em convencer a família e a importância à qual a jovem dá em agir como acha ser correto assumem um caráter ritualístico, justamente pela cobrança de si mesma, pela insistência e pela repetição em suas ações e também pela hesitação.

Como podemos observar, os contos “The Garden Party” e “Her First Ball” apresentam temas semelhantes, mas narrativas de iniciação diferentes. Enquanto “The Garden Party” se trata de uma narrativa de iniciação incompleta, “Her First Ball” alude uma tentativa de iniciação. A construção da narrativa de iniciação e, conseqüentemente, a reação das personagens são distintas. Por exemplo, a informação que leva Laura ao aprendizado (a morte do Senhor Scott) chega por coincidência, seu aprendizado não lhe é imposto, suas ações têm como guia sua própria sensibilidade, sempre atenta. Já em “Her First Ball”, Leila não dispõe tanta atenção às coisas ao seu redor quanto Laura, seu aprendizado se dá pelas palavras do homem gordo, não por uma sequência de situações que lhe toquem cada vez mais até que provoque algo. Além disso, os julgamentos

---

<sup>108</sup> “Some initiations take their protagonists across a threshold of maturity and understanding but leave them enmeshed in a struggle for certainty”. (MARCUS, 1960, p. 223).

<sup>109</sup> “[Perhaps psychologically ritualistic]”. (MARCUS, 1960, p. 225).

superficiais de Leila são possibilitados por sua imaturidade e ingenuidade, que não ocorreriam em Laura devido à sua empatia e sensibilidade.

Ambos os contos apresentam o efêmero, mas em “The Garden Party”, a iniciação se dá de modo mais delicado e sutil, enquanto em “Her First Ball” a iniciação se dá abruptamente. Laura é convidada a entrar pela irmã da viúva do Senhor Scott, que também a convida a ver o morto, o que a leva a perceber tranquilidade na morte. A reflexão ocorre no momento em que vê o Senhor Scott num sono eterno sobre a cama. Mesmo que a irmã da viúva tenha lhe falado: “Parece uma pintura. Não há nada para ver. Venha, querida”<sup>110</sup>, não é isto o que provoca seu aprendizado. Depois de ver o Senhor Scott e, conseqüentemente compreender o mistério da vida, as palavras da mulher mostram-se relacionadas ao entendimento de Laura sobre a morte: não há nada a temer. Devido ao fato de a iniciação não se dar de modo traumático ou chocante, Laura pode seguir seus rumos com muito mais paz do que Leila, sem precisar recorrer a uma ilusão.

Em “Her First Ball”, o choque e o aprendizado são sobrepostos por uma nova música e por um rapaz de cabelo encaracolado que fazem Leila rodopiar de volta à fantasia. Sendo assim, sua experiência após o aprendizado é completamente diferente daquela de sua prima, que ao voltar à sua realidade, chorando, tocada pelo acabou de descobrir, tentando ainda encontrar palavras com as quais pudesse contar sua descoberta ao irmão. Laura atravessa o caminho da maturidade, Leila não, embora tivesse compreendido as palavras do homem gordo. Marcus (1960) explica: “experiências [de tentativa de iniciação] nem sempre levam à maturidade”<sup>111</sup>. Podemos dizer ainda que os dois contos de Mansfield põem uma luz sobre a experiência humana: o amadurecimento não se dá de forma igual em diferentes personagens. Não há evidência de maturidade em Leila após o seu aparente esquecimento de tudo o que acabara de ouvir e de refletir a respeito, mas há indicativos de maturidade em Laura.

---

<sup>110</sup> “E looks a picture. There’s nothing to show”. (TGP, p. 11).

<sup>111</sup> “Such experiences do not always lead to the threshold of maturity”. (MARCUS, 1960, p. 223).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Acontecimentos transformadores, epifanias motivadas pela contemplação e descoberta na infância e adolescência, e em alguns contextos da fase adulta, constituem momentos cotidianos de possível iniciação, que às vezes podem passar despercebidos na sociedade, que comumente entende a iniciação como um tipo de rito de sociedades aborígenes. Em nossa sociedade, por exemplo, uma criança que percebe a separação da figura materna em suas primeiras experiências escolares vivencia a iniciação, mesmo estando inconsciente das variadas faces que esta separação pode assumir (como a morte ou o abandono). Caso esta situação seja apresentada através de uma narrativa, haverá a ressignificação da narrativa por conta dos rituais e o caráter iniciativo, constituindo um exemplo de narrativa de iniciação.

Por si só, o amadurecimento de uma personagem é intrigante. Numa situação de iniciação, o amadurecimento assume diferentes contornos, devido aos rituais e os acontecimentos que levam à transformação por determinado conhecimento. Por esta razão, a busca pela experiência da iniciação nas narrativas literárias é relevante, a literatura se apropria e ressignifica a experiência humana (que carrega a iniciação). Dirigir atenção aos aspectos implícitos da narrativa, carregados de significado social, é dar outro olhar ao texto, ao evento narrado. É válido ressaltar que outros meios artísticos (como o cinema) podem trazer personagens em situação de descoberta e tentativa de ajuste e não são poucas as narrativas literárias que apresentam a iniciação, haja vista que Marcus (1960) apresenta variados contos de caráter iniciativo.

De modo a firmar a narrativa de iniciação e o amadurecimento como fundamentos desta monografia, demonstrados pelos contos de Katherine Mansfield, visamos apontar a presença da iniciação no nosso cotidiano, além das questões relativas ao gênero literário discutido. Após a abordagem dos pontos relacionados ao ritual, à iniciação e ao conto, explanamos a narrativa de iniciação, sucedida pelos capítulos de análise dos contos, tudo isto disposto com o propósito de fazer com que as ligações percebidas ao longo desta pesquisa demonstradas de maneira clara e de modo a expor a presença de um tema tão sutil, ressaltando a união entre a experiência humana e a literatura. A partir desta pesquisa, buscamos trazer contribuições aos estudos literários,

demonstrando que o suporte teórico de Marcus (1960) é plenamente aplicável à literatura.

## **REFERÊNCIAS**

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 61-65. Disponível em: <[http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio\\_Candido\\_\\_Literatura\\_e\\_Sociedade.pdf](http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio_Candido__Literatura_e_Sociedade.pdf)> Acessado em: 23/08/2017.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo; PRADO, Décio e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 51-81. Disponível em: <[http://paginapessoal.utfpr.edu.br/rogerioalmeida/teoria-da-narrativa/Antonio%20Candido%20e%20Outros%20-%20A%20personagem%20de%20ficcao%20-pdf-rev-1.pdf/at\\_download/file](http://paginapessoal.utfpr.edu.br/rogerioalmeida/teoria-da-narrativa/Antonio%20Candido%20e%20Outros%20-%20A%20personagem%20de%20ficcao%20-pdf-rev-1.pdf/at_download/file)> Acessado em: 05/09/2017.

FRANÇA, Eduardo Melo. *Ruptura ou amadurecimento?* Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. p.16-35.

FRANCO JR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 33-58.

GOTLIB, Nádia Battella. O conto: uma narrativa. In: \_\_\_\_\_. *Teoria do Conto*. 5ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1990. p. 13-79.

GUILOUSKI, Borres; COSTA, Diná Raquel D. da. Ritos e Rituais. In: II JORNADA INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA EM TEOLOGIA E HUMANIDADES, 2012, Curitiba. Anais eletrônicos... Curitiba: PUC-PR, 2012. Disponível em: <[www2.pucpr.br/reol/index.php/2jointh?dd99=pdf&dd1=7577](http://www2.pucpr.br/reol/index.php/2jointh?dd99=pdf&dd1=7577)>. Acessado em: 05/09/2017.

MARCUS, Mordecai. What is an Initiation Story? In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 19, No. 2 (Winter, 1960), p. 221-228. Disponível em:



<[http://www.jstor.org/stable/428289#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/428289#page_scan_tab_contents)> Acessado em: 01/09/2017.

MANSFIELD, Katherine. *The Garden Party*. 1921. Disponível em: <<https://www.browardschools1.com/cms/lib/FL01803656/Centricity/Domain/204/THE-GARDEN-PARTY1921.pdf>> Acessado em: 13/09/2017.

\_\_\_\_\_. Her First Ball. 1921. Disponível em: <<http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/HER-FIRST-BALL1921.pdf>> Acessado em: 15/09/2017.

RODOLPHO, Adriane Luisa. Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica. *Estudos Teológicos*. São Leopoldo, v. 44, n. 2, p. 138-146. 2004. Disponível em: <[http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos\\_teologicos/article/view/560/518](http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/view/560/518)>. Acessado em: 20/08/2017.

## **ANEXO 1**

Classificação	Experiência	Maturidade
Tentativa de iniciação	Choque e desilusão	Não atingida.
Iniciação incompleta	Sutil, relacionada à autodescoberta.	Parcialmente atingida (protagonista em busca de certeza).
Iniciação decisiva	Ritualística e/ou até violenta.	Atingida (clara entrada no mundo adulto).

Tabela ilustrativa dos tipos de narrativa de iniciação segundo Marcus (1960).



## THE GARDEN PARTY (1921)

By Katherine Mansfield

And after all the weather was ideal. They could not have had a more perfect day for a garden-party if they had ordered it. Windless, warm, the sky without a cloud. Only the blue was veiled with a haze of light gold, as it is sometimes in early summer. The gardener had been up since dawn, mowing the lawns and sweeping them, until the grass and the dark flat rosettes where the daisy plants had been seemed to shine. As for the roses, you could not help feeling they understood that roses are the only flowers that impress people at garden-parties; the only flowers that everybody is certain of knowing. Hundreds, yes, literally hundreds, had come out in a single night; the green bushes bowed down as though they had been visited by archangels.

Breakfast was not yet over before the men came to put up the marquee.

"Where do you want the marquee put, mother?"

"My dear child, it's no use asking me. I'm determined to leave everything to you children this year. Forget I am your mother. Treat me as an honoured guest."

But Meg could not possibly go and supervise the men. She had washed her hair before breakfast, and she sat drinking her coffee in a green turban, with a dark wet curl stamped on each cheek. Jose, the butterfly, always came down in a silk petticoat and a kimono jacket.

"You'll have to go, Laura; you're the artistic one."

Away Laura flew, still holding her piece of bread-and-butter. It's so delicious to have an excuse for eating out of doors, and besides, she loved having to arrange things; she always felt she could do it so much better than anybody else.

Four men in their shirt-sleeves stood grouped together on the garden path. They carried staves covered with rolls of canvas, and they had big tool-bags slung on their backs. They looked impressive. Laura wished now that she had not got the bread-and-butter, but there was nowhere to put it, and she couldn't possibly throw it away. She blushed and tried to look severe and even a little bit short-sighted as she came up to them.

"Good morning," she said, copying her mother's voice. But that sounded so fearfully affected that she was ashamed, and stammered like a little girl, "Oh—er—have you come—is it about the marquee?"

"That's right, miss," said the tallest of the men, a lanky, freckled fellow, and he shifted his tool-bag, knocked back his straw hat and smiled down at her. "That's about it."

His smile was so easy, so friendly that Laura recovered. What nice eyes he had, small, but such a dark blue! And now she looked at the others, they were smiling too. "Cheer up,

we won't bite," their smile seemed to say. How very nice workmen were! And what a beautiful morning! She mustn't mention the morning; she must be business-like. The marquee.

"Well, what about the lily-lawn? Would that do?"

And she pointed to the lily-lawn with the hand that didn't hold the bread-and-butter. They turned, they stared in the direction. A little fat chap thrust out his under-lip, and the tall fellow frowned.

"I don't fancy it," said he. "Not conspicuous enough. You see, with a thing like a marquee," and he turned to Laura in his easy way, "you want to put it somewhere where it'll give you a bang slap in the eye, if you follow me."

Laura's upbringing made her wonder for a moment whether it was quite respectful of a workman to talk to her of bangs slap in the eye. But she did quite follow him.

"A corner of the tennis-court," she suggested. "But the band's going to be in one corner."

"H'm, going to have a band, are you?" said another of the workmen. He was pale. He had a haggard look as his dark eyes scanned the tennis-court. What was he thinking?

"Only a very small band," said Laura gently. Perhaps he wouldn't mind so much if the band was quite small. But the tall fellow interrupted.

"Look here, miss, that's the place. Against those trees. Over there. That'll do fine."

Against the karakas. Then the karaka-trees would be hidden. And they were so lovely, with their broad, gleaming leaves, and their clusters of yellow fruit. They were like trees you imagined growing on a desert island, proud, solitary, lifting their leaves and fruits to the sun in a kind of silent splendour. Must they be hidden by a marquee?

They must. Already the men had shouldered their staves and were making for the place. Only the tall fellow was left. He bent down, pinched a sprig of lavender, put his thumb and forefinger to his nose and snuffed up the smell. When Laura saw that gesture she forgot all about the karakas in her wonder at him caring for things like that—caring for the smell of lavender. How many men that she knew would have done such a thing? Oh, how extraordinarily nice workmen were, she thought. Why couldn't she have workmen for her friends rather than the silly boys she danced with and who came to Sunday night supper? She would get on much better with men like these.

It's all the fault, she decided, as the tall fellow drew something on the back of an envelope, something that was to be looped up or left to hang, of these absurd class distinctions. Well, for her part, she didn't feel them. Not a bit, not an atom... And now there came the chock-chock of wooden hammers. Some one whistled, some one sang out, "Are you right there, matey?" "Matey!" The friendliness of it, the—the—Just to prove how happy she was, just to show the tall fellow how at home she felt, and how she despised stupid conventions, Laura took a big bite of her bread-and-butter as she stared at the little drawing. She felt just like a work-girl.

"Laura, Laura, where are you? Telephone, Laura!" a voice cried from the house.

"Coming!" Away she skimmed, over the lawn, up the path, up the steps, across the veranda, and into the porch. In the hall her father and Laurie were brushing their hats ready to go to the office.

"I say, Laura," said Laurie very fast, "you might just give a squiz at my coat before this afternoon. See if it wants pressing."

"I will," said she. Suddenly she couldn't stop herself. She ran at Laurie and gave him a small, quick squeeze. "Oh, I do love parties, don't you?" gasped Laura.

"Rather," said Laurie's warm, boyish voice, and he squeezed his sister too, and gave her a gentle push. "Dash off to the telephone, old girl."

The telephone. "Yes, yes; oh yes. Kitty? Good morning, dear. Come to lunch? Do, dear. Delighted of course. It will only be a very scratch meal—just the sandwich crusts and broken meningue-shells and what's left over. Yes, isn't it a perfect morning? Your white? Oh, I certainly should. One moment—hold the line. Mother's calling." And Laura sat back. "What, mother? Can't hear."

Mrs. Sheridan's voice floated down the stairs. "Tell her to wear that sweet hat she had on last Sunday."

"Mother says you're to wear that sweet hat you had on last Sunday. Good. One o'clock. Bye-bye."

Laura put back the receiver, flung her arms over her head, took a deep breath, stretched and let them fall. "Huh," she sighed, and the moment after the sigh she sat up quickly. She was still, listening. All the doors in the house seemed to be open. The house was alive with soft, quick steps and running voices. The green baize door that led to the kitchen regions swung open and shut with a muffled thud. And now there came a long, chuckling absurd sound. It was the heavy piano being moved on its stiff castors. But the air! If you stopped to notice, was the air always like this? Little faint winds were playing chase, in at the tops of the windows, out at the doors. And there were two tiny spots of sun, one on the inkpot, one on a silver photograph frame, playing too. Darling little spots. Especially the one on the inkpot lid. It was quite warm. A warm little silver star. She could have kissed it.

The front door bell pealed, and there sounded the rustle of Sadie's print skirt on the stairs. A man's voice murmured; Sadie answered, careless, "I'm sure I don't know. Wait. I'll ask Mrs Sheridan."

"What is it, Sadie?" Laura came into the hall.

"It's the florist, Miss Laura."

It was, indeed. There, just inside the door, stood a wide, shallow tray full of pots of pink lilies. No other kind. Nothing but lilies—canna lilies, big pink flowers, wide open, radiant, almost frighteningly alive on bright crimson stems.

"O-oh, Sadie!" said Laura, and the sound was like a little moan. She crouched down as if to warm herself at that blaze of lilies; she felt they were in her fingers, on her lips, growing in her breast.

"It's some mistake," she said faintly. "Nobody ever ordered so many. Sadie, go and find mother."

But at that moment Mrs. Sheridan joined them.

"It's quite right," she said calmly. "Yes, I ordered them. Aren't they lovely?" She pressed Laura's arm. "I was passing the shop yesterday, and I saw them in the window. And I suddenly thought for once in my life I shall have enough canna lilies. The garden-party will be a good excuse."

"But I thought you said you didn't mean to interfere," said Laura. Sadie had gone. The florist's man was still outside at his van. She put her arm round her mother's neck and gently, very gently, she bit her mother's ear.

"My darling child, you wouldn't like a logical mother, would you? Don't do that. Here's the man."

He carried more lilies still, another whole tray.

"Bank them up, just inside the door, on both sides of the porch, please," said Mrs. Sheridan. "Don't you agree, Laura?"

"Oh, I do, mother."

In the drawing-room Meg, Jose and good little Hans had at last succeeded in moving the piano.

"Now, if we put this chesterfield against the wall and move everything out of the room except the chairs, don't you think?"

"Quite."

"Hans, move these tables into the smoking-room, and bring a sweeper to take these marks off the carpet and—one moment, Hans—" Jose loved giving orders to the servants, and they loved obeying her. She always made them feel they were taking part in some drama. "Tell mother and Miss Laura to come here at once."

"Very good, Miss Jose."

She turned to Meg. "I want to hear what the piano sounds like, just in case I'm asked to sing this afternoon. Let's try over 'This life is Weary.'"

Pom! Ta-ta-ta Tee-ta! The piano burst out so passionately that Jose's face changed. She clasped her hands. She looked mournfully and enigmatically at her mother and Laura as they came in.

"This Life is *Wee-ary*,  
A Tear—a Sigh.  
A Love that *Chan-ges*,  
This Life is *Wee-ary*,  
A Tear—a Sigh.  
A Love that *Chan-ges*,  
And then... Good-bye!"

But at the word "Good-bye," and although the piano sounded more desperate than ever, her face broke into a brilliant, dreadfully unsympathetic smile.

"Aren't I in good voice, mummy?" she beamed.

"This Life is *Wee-ary*,  
Hope comes to Die.  
A Dream—a *Wa-kening*."

But now Sadie interrupted them. "What is it, Sadie?"

"If you please, m'm, cook says have you got the flags for the sandwiches?"

"The flags for the sandwiches, Sadie?" echoed Mrs. Sheridan dreamily. And the children knew by her face that she hadn't got them. "Let me see." And she said to Sadie firmly, "Tell cook I'll let her have them in ten minutes."

Sadie went.

"Now, Laura," said her mother quickly, "come with me into the smoking-room. I've got the names somewhere on the back of an envelope. You'll have to write them out for me. Meg, go upstairs this minute and take that wet thing off your head. Jose, run and finish dressing this instant. Do you hear me, children, or shall I have to tell your father when he comes home to-night? And—and, Jose, pacify cook if you do go into the kitchen, will you? I'm terrified of her this morning."

The envelope was found at last behind the dining-room clock, though how it had got there Mrs. Sheridan could not imagine.

"One of you children must have stolen it out of my bag, because I remember vividly—cream cheese and lemon-curd. Have you done that?"

"Yes."

"Egg and—" Mrs. Sheridan held the envelope away from her. "It looks like mice. It can't be mice, can it?"

"Olive, pet," said Laura, looking over her shoulder.

"Yes, of course, olive. What a horrible combination it sounds. Egg and olive."

They were finished at last, and Laura took them off to the kitchen. She found Jose there pacifying the cook, who did not look at all terrifying.

"I have never seen such exquisite sandwiches," said Jose's rapturous voice. "How many kinds did you say there were, cook? Fifteen?"

"Fifteen, Miss Jose."

"Well, cook, I congratulate you."

Cook swept up crusts with the long sandwich knife, and smiled broadly.

"Godber's has come," announced Sadie, issuing out of the pantry. She had seen the man pass the window.

That meant the cream puffs had come. Godber's were famous for their cream puffs. Nobody ever thought of making them at home.

"Bring them in and put them on the table, my girl," ordered cook.

Sadie brought them in and went back to the door. Of course Laura and Jose were far too grown-up to really care about such things. All the same, they couldn't help agreeing that the puffs looked very attractive. Very. Cook began arranging them, shaking off the extra icing sugar.

"Don't they carry one back to all one's parties?" said Laura.

"I suppose they do," said practical Jose, who never liked to be carried back. "They look beautifully light and feathery, I must say."

"Have one each, my dears," said cook in her comfortable voice. "Yer ma won't know."

Oh, impossible. Fancy cream puffs so soon after breakfast. The very idea made one shudder. All the same, two minutes later Jose and Laura were licking their fingers with that absorbed inward look that only comes from whipped cream.

"Let's go into the garden, out by the back way," suggested Laura. "I want to see how the men are getting on with the marquee. They're such awfully nice men."

But the back door was blocked by cook, Sadie, Godber's man and Hans.

Something had happened.

"Tuk-tuk-tuk," clucked cook like an agitated hen. Sadie had her hand clapped to her cheek as though she had toothache. Hans's face was screwed up in the effort to understand. Only Godber's man seemed to be enjoying himself, it was his story.

"What's the matter? What's happened?"

"There's been a horrible accident," said Cook. "A man killed."

"A man killed! Where? How? When?"

But Godber's man wasn't going to have his story snatched from under his very nose.

"Know those little cottages just below here, miss?" Know them? Of course, she knew them. "Well, there's a young chap living there, name of Scott, a carter. His horse shied at a traction-engine, corner of Hawke Street this morning, and he was thrown out on the back of his head. Killed."

"Dead!" Laura stared at Godber's man.

"Dead when they picked him up," said Godber's man with relish. "They were taking the body home as I come up here." And he said to the cook, "He's left a wife and five little ones."

"Jose, come here." Laura caught hold of her sister's sleeve and dragged her through the kitchen to the other side of the green baize door. There she paused and leaned against it. "Jose!" she said, horrified, "however are we going to stop everything?"



"Stop everything, Laura!" cried Jose in astonishment. "What do you mean?"

"Stop the garden-party, of course." Why did Jose pretend?

But Jose was still more amazed. "Stop the garden-party? My dear Laura, don't be so absurd. Of course we can't do anything of the kind. Nobody expects us to. Don't be so extravagant."

"But we can't possibly have a garden-party with a man dead just outside the front gate."

That really was extravagant, for the little cottages were in a lane to themselves at the very bottom of a steep rise that led up to the house. A broad road ran between. True, they were far too near. They were the greatest possible eyesore, and they had no right to be in that neighbourhood at all. They were little mean dwellings painted a chocolate brown. In the garden patches there was nothing but cabbage stalks, sick hens and tomato cans. The very smoke coming out of their chimneys was poverty-stricken. Little rags and shreds of smoke, so unlike the great silvery plumes that uncurred from the Sheridans' chimneys. Washerwomen lived in the lane and sweeps and a cobbler, and a man whose house-front was studded all over with minute bird-cages. Children swarmed. When the Sheridans were little they were forbidden to set foot there because of the revolting language and of what they might catch. But since they were grown up, Laura and Laurie on their prowls sometimes walked through. It was disgusting and sordid. They came out with a shudder. But still one must go everywhere; one must see everything. So through they went.

"And just think of what the band would sound like to that poor woman," said Laura

"Oh, Laura!" Jose began to be seriously annoyed. "If you're going to stop a band playing every time some one has an accident, you'll lead a very strenuous life. I'm every bit as sorry about it as you. I feel just as sympathetic." Her eyes hardened. She looked at her sister just as she used to when they were little and fighting together. "You won't bring a drunken workman back to life by being sentimental," she said softly.

"Drunk! Who said he was drunk?" Laura turned furiously on Jose. She said, just as they had used to say on those occasions, "I'm going straight up to tell mother."

"Do, dear," cooed Jose.

"Mother, can I come into your room?" Laura turned the big glass door-knob.

"Of course, child. Why, what's the matter? What's given you such a colour?" And Mrs. Sheridan turned round from her dressing-table. She was trying on a new hat.

"Mother, a man's been killed," began Laura

"Not in the garden?" interrupted her mother.

"No, no!"

"Oh, what a fright you gave me!" Mrs. Sheridan sighed with relief, and took off the big hat and held it on her knees.

"But listen, mother," said Laura. Breathless, half-choking, she told the dreadful story. "Of course, we can't have our party, can we?" she pleaded. "The band and everybody arriving. They'd hear us, mother; they're nearly neighbours!"

To Laura's astonishment her mother behaved just like Jose; it was harder to bear because she seemed amused. She refused to take Laura seriously.

"But, my dear child, use your common sense. It's only by accident we've heard of it. If some one had died there normally—and I can't understand how they keep alive in those poky little holes—we should still be having our party, shouldn't we?"

Laura had to say "yes" to that, but she felt it was all wrong. She sat down on her mother's sofa and pinched the cushion frill.

"Mother, isn't it terribly heartless of us?" she asked.

"Darling!" Mrs. Sheridan got up and came over to her, carrying the hat. Before Laura could stop her she had popped it on. "My child!" said her mother, "the hat is yours. It's made for you. It's much too young for me. I have never seen you look such a picture. Look at yourself!" And she held up her hand-mirror.

"But, mother," Laura began again. She couldn't look at herself; she turned aside.

This time Mrs. Sheridan lost patience just as Jose had done.

"You are being very absurd, Laura," she said coldly. "People like that don't expect sacrifices from us. And it's not very sympathetic to spoil everybody's enjoyment as you're doing now."

"I don't understand," said Laura, and she walked quickly out of the room into her own bedroom. There, quite by chance, the first thing she saw was this charming girl in the mirror, in her black hat trimmed with gold daisies, and a long black velvet ribbon. Never had she imagined she could look like that. Is mother right? she thought. And now she hoped her mother was right. Am I being extravagant? Perhaps it was extravagant. Just for a moment she had another glimpse of that poor woman and those little children, and the body being carried into the house. But it all seemed blurred, unreal, like a picture in the newspaper. I'll remember it again after the party's over, she decided. And somehow that seemed quite the best plan...

Lunch was over by half-past one. By half-past two they were all ready for the fray. The green-coated band had arrived and was established in a corner of the tennis-court.

"My dear!" trilled Kitty Maitland, "aren't they too like frogs for words? You ought to have arranged them round the pond with the conductor in the middle on a leaf."

Laurie arrived and hailed them on his way to dress. At the sight of him Laura remembered the accident again. She wanted to tell him. If Laurie agreed with the others, then it was bound to be all right. And she followed him into the hall.

"Laurie!"

"Hallo!" He was half-way upstairs, but when he turned round and saw Laura he suddenly puffed out his cheeks and goggled his eyes at her. "My word, Laura! You do look stunning," said Laurie. "What an absolutely topping hat!"

Laura said faintly "Is it?" and smiled up at Laurie, and didn't tell him after all.

Soon after that people began coming in streams. The band struck up; the hired waiters ran from the house to the marquee. Wherever you looked there were couples strolling, bending to the flowers, greeting, moving on over the lawn. They were like bright birds that had alighted in the Sheridans' garden for this one afternoon, on their way to—where? Ah, what happiness it is to be with people who all are happy, to press hands, press cheeks, smile into eyes.

"Darling Laura, how well you look!"

"What a becoming hat, child!"

"Laura, you look quite Spanish. I've never seen you look so striking."

And Laura, glowing, answered softly, "Have you had tea? Won't you have an ice? The passion-fruit ices really are rather special." She ran to her father and begged him. "Daddy darling, can't the band have something to drink?"

And the perfect afternoon slowly ripened, slowly faded, slowly its petals closed.

"Never a more delightful garden-party..." "The greatest success..." "Quite the most..."

Laura helped her mother with the good-byes. They stood side by side in the porch till it was all over.

"All over, all over, thank heaven," said Mrs. Sheridan. "Round up the others, Laura. Let's go and have some fresh coffee. I'm exhausted. Yes, it's been very successful. But oh, these parties, these parties! Why will you children insist on giving parties!" And they all of them sat down in the deserted marquee.

"Have a sandwich, daddy dear. I wrote the flag."

"Thanks." Mr. Sheridan took a bite and the sandwich was gone. He took another. "I suppose you didn't hear of a beastly accident that happened to-day?" he said.

"My dear," said Mrs. Sheridan, holding up her hand, "we did. It nearly ruined the party. Laura insisted we should put it off."

"Oh, mother!" Laura didn't want to be teased about it.

"It was a horrible affair all the same," said Mr. Sheridan. "The chap was married too. Lived just below in the lane, and leaves a wife and half a dozen kiddies, so they say."

An awkward little silence fell. Mrs. Sheridan fidgeted with her cup. Really, it was very tactless of father...

Suddenly she looked up. There on the table were all those sandwiches, cakes, puffs, all uneaten, all going to be wasted. She had one of her brilliant ideas.

"I know," she said. "Let's make up a basket. Let's send that poor creature some of this perfectly good food. At any rate, it will be the greatest treat for the children. Don't you agree? And she's sure to have neighbours calling in and so on. What a point to have it all ready prepared. Laura!" She jumped up. "Get me the big basket out of the stairs cupboard."

"But, mother, do you really think it's a good idea?" said Laura.

Again, how curious, she seemed to be different from them all. To take scraps from their party. Would the poor woman really like that?

"Of course! What's the matter with you to-day? An hour or two ago you were insisting on us being sympathetic, and now—"

Oh well! Laura ran for the basket. It was filled, it was heaped by her mother.

"Take it yourself, darling," said she. "Run down just as you are. No, wait, take the arum lilies too. People of that class are so impressed by arum lilies."

"The stems will ruin her lace frock," said practical Jose.

So they would. Just in time. "Only the basket, then. And, Laura!"—her mother followed her out of the marquee—"don't on any account—"

"What mother?"

No, better not put such ideas into the child's head! "Nothing! Run along."

It was just growing dusky as Laura shut their garden gates. A big dog ran by like a shadow. The road gleamed white, and down below in the hollow the little cottages were in deep shade. How quiet it seemed after the afternoon. Here she was going down the hill to somewhere where a man lay dead, and she couldn't realize it. Why couldn't she? She stopped a minute. And it seemed to her that kisses, voices, tinkling spoons, laughter, the smell of crushed grass were somehow inside her. She had no room for anything else. How strange! She looked up at the pale sky, and all she thought was, "Yes, it was the most successful party."

Now the broad road was crossed. The lane began, smoky and dark. Women in shawls and men's tweed caps hurried by. Men hung over the palings; the children played in the doorways. A low hum came from the mean little cottages. In some of them there was a flicker of light, and a shadow, crab-like, moved across the window. Laura bent her head and hurried on. She wished now she had put on a coat. How her frock shone! And the big hat with the velvet streamer—if only it was another hat! Were the people looking at her? They must be. It was a mistake to have come; she knew all along it was a mistake. Should she go back even now?

No, too late. This was the house. It must be. A dark knot of people stood outside. Beside the gate an old, old woman with a crutch sat in a chair, watching. She had her feet on a newspaper. The voices stopped as Laura drew near. The group parted. It was as though she was expected, as though they had known she was coming here.

Laura was terribly nervous. Tossing the velvet ribbon over her shoulder, she said to a woman standing by, "Is this Mrs. Scott's house?" and the woman, smiling queerly, said, "It is, my lass."

Oh, to be away from this! She actually said, "Help me, God," as she walked up the tiny path and knocked. To be away from those staring eyes, or to be covered up in anything, one of those women's shawls even. I'll just leave the basket and go, she decided. I shan't even wait for it to be emptied.

Then the door opened. A little woman in black showed in the gloom.

Laura said, "Are you Mrs. Scott?" But to her horror the woman answered, "Walk in please, miss," and she was shut in the passage.

"No," said Laura, "I don't want to come in. I only want to leave this basket. Mother sent—"

The little woman in the gloomy passage seemed not to have heard her. "Step this way, please, miss," she said in an oily voice, and Laura followed her.

She found herself in a wretched little low kitchen, lighted by a smoky lamp. There was a woman sitting before the fire.

"Em," said the little creature who had let her in. "Em! It's a young lady." She turned to Laura. She said meaningly, "I'm 'er sister, miss. You'll excuse 'er, won't you?"

"Oh, but of course!" said Laura. "Please, please don't disturb her. I—I only want to leave—"

But at that moment the woman at the fire turned round. Her face, puffed up, red, with swollen eyes and swollen lips, looked terrible. She seemed as though she couldn't understand why Laura was there. What did it mean? Why was this stranger standing in the kitchen with a basket? What was it all about? And the poor face puckered up again.

"All right, my dear," said the other. "I'll thenk the young lady."

And again she began, "You'll excuse her, miss, I'm sure," and her face, swollen too, tried an oily smile.

Laura only wanted to get out, to get away. She was back in the passage. The door opened. She walked straight through into the bedroom, where the dead man was lying.

"You'd like a look at 'im, wouldn't you?" said Em's sister, and she brushed past Laura over to the bed. "Don't be afraid, my lass,"—and now her voice sounded fond and sly, and fondly she drew down the sheet—"e looks a picture. There's nothing to show. Come along, my dear."

Laura came.

There lay a young man, fast asleep—sleeping so soundly, so deeply, that he was far, far away from them both. Oh, so remote, so peaceful. He was dreaming. Never wake him up again. His head was sunk in the pillow, his eyes were closed; they were blind under the closed eyelids. He was given up to his dream. What did garden-parties and baskets and

lace frocks matter to him? He was far from all those things. He was wonderful, beautiful. While they were laughing and while the band was playing, this marvel had come to the lane. Happy... happy... All is well, said that sleeping face. This is just as it should be. I am content.

But all the same you had to cry, and she couldn't go out of the room without saying something to him. Laura gave aloud childish sob.

"Forgive my hat," she said.

And this time she didn't wait for Em's sister. She found her way out of the door, down the path, past all those dark people. At the corner of the lane she met Laurie.

He stepped out of the shadow. "Is that you, Laura?"

"Yes."

"Mother was getting anxious. Was it all right?"

"Yes, quite. Oh, Laurie!" She took his arm, she pressed up against him.

"I say, you're not crying, are you?" asked her brother.

Laura shook her head. She was.

Laurie put his arm round her shoulder. "Don't cry," he said in his warm, loving voice. "Was it awful?"

"No," sobbed Laura. "It was simply marvellous. But Laurie—" She stopped, she looked at her brother. "Isn't life," she stammered, "isn't life—" But what life was she couldn't explain. No matter. He quite understood.

"*Isn't* it, darling?" said Laurie.



## HER FIRST BALL (1921)

By Katherine Mansfield

Exactly when the ball began Leila would have found it hard to say. Perhaps her first real partner was the cab. It did not matter that she shared the cab with the Sheridan girls and their brother. She sat back in her own little corner of it, and the bolster on which her hand rested felt like the sleeve of an unknown young man's dress suit, and away they bowled, past waltzing lamp-posts and houses and fences and trees.

"Have you really never been to a ball before, Leila? But, my child, how too weird—" cried the Sheridan girls.

"Our nearest neighbour was fifteen miles," said Leila softly, gently opening and shutting her fan.

Oh dear, how hard it was to be indifferent like the others! She tried not to smile too much; she tried not to care. But every single thing was so new and exciting... Meg's tuberose, Jose's long loop of amber, Laura's little dark head, pushing above her white fur like a flower through snow. She would remember for ever. It even gave her a pang to see her cousin Laurie throw away the wisps of tissue paper he pulled from the fastenings of his new gloves. She would like to have kept those wisps as a keepsake, as a remembrance. Laurie leaned forward and put his hand on Laura's knee.

"Look here, darling," he said. "The third and the ninth as usual. Twig?"

Oh, how marvellous to have a brother! In her excitement Leila felt that if there had been time, if it hadn't been impossible, she couldn't have helped crying because she was an only child, and no brother had ever said "Twig?" to her; no sister would ever say, as Meg said to Jose that moment, "I've never known your hair go up more successfully than it has to-night!"

But, of course, there was no time. They were at the drill hall already; there were cabs in front of them and cabs behind. The road was bright on either side with moving fan-like lights, and on the pavement gay couples seemed to float through the air, little satin shoes chased each other like birds.

"Hold on to me, Leila, you'll get lost," said Laura.

"Come on, girls, let's make a dash for it," said Laurie.

Leila put two fingers on Laura's pink velvet cloak, and they were somehow lifted past the big golden lantern, carried along the passage, and pushed into the little room marked "Ladies." Here the crowd was so great there was hardly space to take off their things; the noise was deafening. Two benches on either side were stacked high with wraps. Two old

women in white aprons ran up and down tossing fresh armfuls. And everybody was pressing forward trying to get at the little dressing-table and mirror at the far end.

A great quivering jet of gas lighted the ladies' room. It couldn't wait; it was dancing already. When the door opened again and there came a burst of tuning from the drill hall, it leaped almost to the ceiling.

Dark girls, fair girls were patting their hair, tying ribbons again, tucking handkerchiefs down the fronts of their bodices, smoothing marble-white gloves. And because they were all laughing it seemed to Leila that they were all lovely.

"Aren't there any invisible hair-pins?" cried a voice. "How most extraordinary! I can't see a single invisible hair-pin."

"Powder my back, there's a darling," cried some one else.

"But I must have a needle and cotton. I've torn simply miles and miles of the frill," wailed a third.

Then, "Pass them along, pass them along!" The straw basket of programmes was tossed from arm to arm. Darling little pink-and-silver programmes, with pink pencils and fluffy tassels. Leila's fingers shook as she took one out of the basket. She wanted to ask some one, "Am I meant to have one too?" but she had just time to read: "Waltz 3. *'Two, Two in a Canoe.'* Polka 4. *Making the Feathers Fly,*" when Meg cried, "Ready, Leila?" and they pressed their way through the crush in the passage towards the big double doors of the drill hall.

Dancing had not begun yet, but the band had stopped tuning, and the noise was so great it seemed that when it did begin to play it would never be heard. Leila, pressing close to Meg, looking over Meg's shoulder, felt that even the little quivering coloured flags strung across the ceiling were talking. She quite forgot to be shy, she forgot how in the middle of dressing she had sat down on the bed with one shoe off and one shoe on and begged her mother to ring up her cousins and say she couldn't go after all. And the rush of longing she had had to be sitting on the veranda of their forsaken up-country home, listening to the baby owls crying "More pork" in the moonlight, was changed to a rush of joy so sweet that it was hard to bear alone. She clutched her fan, and, gazing at the gleaming, golden floor, the azaleas, the lanterns, the stage at one end with its red carpet and gilt chairs and the band in a corner, she thought breathlessly, "How heavenly; how simply heavenly!"

All the girls stood grouped together at one side of the doors, the men at the other, and the chaperones in dark dresses, smiling rather foolishly, walked with little careful steps over the polished floor towards the stage.

"This is my little country cousin Leila. Be nice to her. Find her partners; she's under my wing," said Meg, going up to one girl after another.

Strange faces smiled at Leila—sweetly, vaguely. Strange voices answered, "Of course, my dear." But Leila felt the girls didn't really see her. They were looking towards the men. Why didn't the men begin? What were they waiting for? There they stood, smoothing their gloves, patting their glossy hair and smiling among themselves. Then, quite suddenly, as if they had only just made up their minds that that was what they had



to do, the men came gliding over the parquet. There was a joyful flutter among the girls. A tall, fair man flew up to Meg, seized her programme, scribbled something, Meg passed him on to Leila. "May I have the pleasure?" He ducked and smiled. There came a dark man wearing an eyeglass, then cousin Laurie with a friend, and Laura with a little freckled fellow whose tie was crooked. Then quite an old man—fat, with a big bald patch on his head—took her programme and murmured, "Let me see, let me see!" And he was a long time comparing his programme, which looked black with names, with hers. It seemed to give him so much trouble that Leila was ashamed. "Oh, please don't bother," she said eagerly. But instead of replying the fat man wrote something, glanced at her again. "Do I remember this bright little face?" he said softly. "Is it known to me of yore?" At that moment the band began playing; the fat man disappeared. He was tossed away on a great wave of music that came flying over the gleaming floor, breaking the groups up into couples, scattering them, sending them spinning...

Leila had learned to dance at boarding school. Every Saturday afternoon the boarders were hurried off to a little corrugated iron mission hall where Miss Eccles (of London) held her "select" classes. But the difference between that dusty-smelling hall—with calico texts on the walls, the poor terrified little woman in a brown velvet toque with rabbit's ears thumping the cold piano, Miss Eccles poking the girls' feet with her long white wand—and this was so tremendous that Leila was sure if her partner didn't come and she had to listen to that marvellous music and to watch the others sliding, gliding over the golden floor, she would die at least, or faint, or lift her arms and fly out of one of those dark windows that showed the stars.

"Ours, I think—" Some one bowed, smiled, and offered her his arm; she hadn't to die after all. Some one's hand pressed her waist, and she floated away like a flower that is tossed into a pool.

"Quite a good floor, isn't it?" drawled a faint voice close to her ear.

"I think it's most beautifully slippery," said Leila.

"Pardon!" The faint voice sounded surprised. Leila said it again. And there was a tiny pause before the voice echoed, "Oh, quite!" and she was swung round again.

He steered so beautifully. That was the great difference between dancing with girls and men, Leila decided. Girls banged into each other, and stamped on each other's feet; the girl who was gentleman always clutched you so.

The azaleas were separate flowers no longer; they were pink and white flags streaming by.

"Were you at the Bells' last week?" the voice came again. It sounded tired. Leila wondered whether she ought to ask him if he would like to stop.

"No, this is my first dance," said she.

Her partner gave a little gasping laugh. "Oh, I say," he protested.

"Yes, it is really the first dance I've ever been to." Leila was most fervent. It was such a relief to be able to tell somebody. "You see, I've lived in the country all my life up till now..."

At that moment the music stopped, and they went to sit on two chairs against the wall. Leila tucked her pink satin feet under and fanned herself, while she blissfully watched the other couples passing and disappearing through the swing doors.

"Enjoying yourself, Leila?" asked Jose, nodding her golden head.

Laura passed and gave her the faintest little wink; it made Leila wonder for a moment whether she was quite grown up after all. Certainly her partner did not say very much. He coughed, tucked his handkerchief away, pulled down his waistcoat, took a minute thread off his sleeve. But it didn't matter. Almost immediately the band started and her second partner seemed to spring from the ceiling.

"Floor's not bad," said the new voice. Did one always begin with the floor? And then, "Were you at the Neaves' on Tuesday?" And again Leila explained. Perhaps it was a little strange that her partners were not more interested. For it was thrilling. Her first ball! She was only at the beginning of everything. It seemed to her that she had never known what the night was like before. Up till now it had been dark, silent, beautiful very often—oh yes—but moulful somehow. Solemn. And now it would never be like that again—it had opened dazzling bright.

"Care for an ice?" said her partner. And they went through the swing doors, down the passage, to the supper room. Her cheeks burned, she was fearfully thirsty. How sweet the ices looked on little glass plates and how cold the frosted spoon was, iced too! And when they came back to the hall there was the fat man waiting for her by the door. It gave her quite a shock again to see how old he was; he ought to have been on the stage with the fathers and mothers. And when Leila compared him with her other partners he looked shabby. His waistcoat was creased, there was a button off his glove, his coat looked as if it was dusty with French chalk.

"Come along, little lady," said the fat man. He scarcely troubled to clasp her, and they moved away so gently, it was more like walking than dancing. But he said not a word about the floor. "Your first dance, isn't it?" he murmured.

"How *did* you know?"

"Ah," said the fat man, "that's what it is to be old!" He wheezed faintly as he steered her past an awkward couple. "You see, I've been doing this kind of thing for the last thirty years."

"Thirty years?" cried Leila. Twelve years before she was born!

"It hardly bears thinking about, does it?" said the fat man gloomily. Leila looked at his bald head, and she felt quite sorry for him.

"I think it's marvellous to be still going on," she said kindly.

"Kind little lady," said the fat man, and he pressed her a little closer, and hummed a bar of the waltz. "Of course," he said, "you can't hope to last anything like as long as that. No-o," said the fat man, "long before that you'll be sitting up there on the stage, looking on, in your nice black velvet. And these pretty arms will have turned into little short fat ones, and you'll beat time with such a different kind of fan—a black bony one." The fat man seemed to shudder. "And you'll smile away like the poor old dears up there, and

point to your daughter, and tell the elderly lady next to you how some dreadful man tried to kiss her at the club ball. And your heart will ache, ache"—the fat man squeezed her closer still, as if he really was sorry for that poor heart—"because no one wants to kiss you now. And you'll say how unpleasant these polished floors are to walk on, how dangerous they are. Eh, Mademoiselle Twinkletoes?" said the fat man softly.

Leila gave a light little laugh, but she did not feel like laughing. Was it—could it all be true? It sounded terribly true. Was this first ball only the beginning of her last ball, after all? At that the music seemed to change; it sounded sad, sad; it rose upon a great sigh. Oh, how quickly things changed! Why didn't happiness last for ever? For ever wasn't a bit too long.

"I want to stop," she said in a breathless voice. The fat man led her to the door.

"No," she said, "I won't go outside. I won't sit down. I'll just stand here, thank you." She leaned against the wall, tapping with her foot, pulling up her gloves and trying to smile. But deep inside her a little girl threw her pinafore over her head and sobbed. Why had he spoiled it all?

"I say, you know," said the fat man, "you mustn't take me seriously, little lady."

"As if I should!" said Leila, tossing her small dark head and sucking her underlip...

Again the couples paraded. The swing doors opened and shut. Now new music was given out by the bandmaster. But Leila didn't want to dance any more. She wanted to be home, or sitting on the veranda listening to those baby owls. When she looked through the dark windows at the stars, they had long beams like wings...

But presently a soft, melting, ravishing tune began, and a young man with curly hair bowed before her. She would have to dance, out of politeness, until she could find Meg. Very stiffly she walked into the middle; very haughtily she put her hand on his sleeve. But in one minute, in one turn, her feet glided, glided. The lights, the azaleas, the dresses, the pink faces, the velvet chairs, all became one beautiful flying wheel. And when her next partner bumped her into the fat man and he said, "*Pardox*," she smiled at him more radiantly than ever. She didn't even recognise him again.